

Omaehtoisesti esillä ja olemassa:

Tyttölähtöinen maisemaan sijoitettu henkilökuvaus

Instagramin jälkeisenä aikana

Pro gradu -tutkielma

Rosa Luopajarvi

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Taiteiden tiedekunta

Lapin yliopisto

2021

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Omaehtoisesti esillä ja olemassa: Tyttölähtöinen maisemaan sijoitettu henkilökuvaus Instagramin jälkeisenä aikana

Tekijä: Rosa Luopajarvi

Koulutusohjelma: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Ohjaaja: Mari Mäkiranta ja Mauri Ylä-Kotola

Sivumäärä: 70

Tiivistelmä

Pro gradu -työssäni tutkin tyttölähtöistä maisemaan sijoitettua henkilökuvausta Instagramin jälkeisessä ajassa. Aineistona tutkimuksessa oli venäläisen muotivalokuvaaja Masha Demianovan Instagram-syöte, josta poimittiin luonnontilaiseen maisemaan sijoitettua henkilöä esittävät kuvat sekä niiden mahdolliset kuvatekstit.

Tutkimuksen pääkysymykseen, “Minkälaisia merkityksiä Instagramin jälkeisen ajan tyttölähtöinen maisemaan sijoitettu henkilökuvaus tuottaa?”, pyrittiin vastaamaan Roland Barthesin kolmen tason tulkintamallin ohjaaman visuaalisen analyysin ja vastustavan luennan keinoin. Analyysissä oli läsnä sekä representaatiotutkimuksen konstruktivistinen että intentionaalinen näkökulma, joita vuoroteltiin toisiaan täydentäen.

Tutkimuksen tuloksissa havaittiin, että Instagramin jälkeisen ajan tyttölähtöinen maisemaan sijoitettu henkilökuva osaltaan purkaa ja osaltaan toistaa tyttöyteen liitettyjä myyttejä. Lisäksi löydösten perusteella voidaan väittää, että Instagram tulee 2020-luvulla huomioida vaikutusvaltaisena representaation politiikan ja mahdollisen muutoksen rakentamisen tilana myös taiteen kentällä.

Summary

In this thesis I studied landscape situated girl gaze portrait photography in the post-Instagram era. The research material consisted of Russian fashion photographer Masha Demianova's Instagram feed, from which photos were chosen that present the protagonist in a landscape, along with the possible captions.

The main research question, "What kind of meanings does landscape situated girl gaze portrait photography in post-Instagram era produce?", is answered by utilising Roland Barthes' theory of three levels of signification in critical visual analysis and resistant reading. Both constructivist and intentional theories of representation are present in the analysis, taking turns and complementing each other.

The study shows that landscape situated girl gaze portrait photography in post-Instagram era simultaneously deconstructs and reproduces myths associated with girlhood. Moreover, based on the findings, it can be proposed that in the 2020s Instagram should be considered as an influential space for both representational politics and also for the construction of possible change, even in the field of art.

Sisällysluettelo

- ❁ 1. Johdanto / 5
 - 1.1. Tutkimuksen taustaa ja tutkimusongelma – Instagramista ja maisemaan sijoitetusta henkilökuvasta olemisen peilinä ja todellisuuden rakennusvälineenä
 - 1.2. Aineiston esittely
 - 1.3. Työn kulku
- ❁ 2. Viitekehys, käsitteet ja teoria / 14
 - 2.1. Instagram representaatioiden esityskenttänä
 - 2.2. Intentiot – olemisen ja tekemisen konteksti
 - 2.3. Konstruktivistinen ulottuvuus – representaatio rakentaa todellisuutta
- ❁ 3. Tutkimusmenetelmä / 34
- ❁ 4. Aineiston analyysi / 36
 - 4.1. Tila, rajausta, protagonistia
 - 4.2. Tarina ja tapahtuma
 - 4.3. Vastustava toimettomuus
 - 4.4. Kuka kuuluu?
 - 4.5. Instagram, myytti ja utopia
- ❁ 5. Pohdinta / 48
- ❁ 6. Johtopäätökset / 54
- ❁ 7. Jälkirefleksio / 55
- ❁ 8. Lähdeluettelo / 57
- ❁ 9. Liitteet: aineisto / 61

“If we opened people up, we’d find landscapes”

- *Agnes Varda, The Beaches of Agnes (2008)*

1. Johdanto

1.1. Tutkimuksen taustaa ja tutkimusongelma – Instagramista ja maisemaan sijoitetusta henkilökuvasta olemisen peilinä ja todellisuuden rakennusvälineenä

Halusin tarttua tutkimuksessani aiheeseen, jossa nivoutuvat yhteen minulle rakas ja tärkeä taidemuoto, sen puitteissa puhutteleva teoria, kulttuurisessa todellisuudessani vaikutusvaltainen media-alusta sekä ajankohtainen yhteiskunnallinen keskustelu. Tutkielmani tarkastelee Instagramin jälkeisen ajan luonnontilaiseen maisemaan sijoitettua henkilövalokuvaa ja merkityksiä, joita kyseisestä mediailmaisun muodosta voi löytää sekä intentionaalista että konstruktivistista representaatiotutkimusta hyödyntäen.

Median tutkimus on loputtoman kiinnostava ja yhtä kaikki ajoittain äärimmäistä toivottomuuden tunnetta aiheuttava tieteenala. Tutkimuskohde eli mediaympäristö muuttuu joka hetki ja on vääjäämättä yhteydessä kaikkeen, mitä ajassa ympärillämme tapahtuu, mikä taas vaikuttaa siihen, mistä puhutaan, miksi, ja millaiseen sävyyn. Mediassa nähtävät representaatiot tuottavat todellisuutta ympärillämme, ja niiden kriittinen tarkasteleminen on ehdottoman tärkeää yhteiskunnallisten ilmiöiden selittämisessä ja tätä kautta tasa-arvoisemman maailman rakentamisessa. Vastavuoroisesti yhteiskunnalliset ilmiöt vaikuttavat ilmaisuun, jota median kautta tuotetaan.

Keinot, joilla taiteellinen ilmaisu luo todellisuutta sekä tarjoaa kuulumisen ja samaistumisen rajapintoja on tärkeää huomata, tunnistaa ja nostaa esiin. Millaista voimaa ja mahdollisuuksia kuvat kätkevät? Miten ja minkälaisille ulkoapäin asetetuille oletuksille ja malleille ilmaisu toimii vastakuvastona?

Samalla kuvia täytyy pystyä tarkastelemaan kriittisesti. Kenelle utopioita ja myyttejä tuotetaan, kenen kokemusta ne heijastelevat ja kuka niiden raameihin kuuluu? Kuka niistä hyötyy? Representaatiot eivät myöskään synny tyhjiössä. Ympäröivä maailma ja eletty kokemus heijastuu visuaalisen kulttuurin tuotteisiin latautuneissa merkityksissä.

Mediaympäristön hektisen, pirstaleisen ja alati muovautuvan luonteen vuoksi aikaa kestävän tutkimusaiheen valinta on tuottanut minulle melko lailla hankaluuksia. Yhtenä hetkenä puhutteleva aihe jos toinenkin ei olekaan tuntunut olennaiselta tai merkitykselliseltä enää kuukauden kuluttua. Intersektionaalisena¹ feministinä ei ole koskaan valmis, vaan joka päivä oppii maailmasta sekä itsestään ja suhtautumisestaan muihin jotakin uutta, ja itsessään esiintyviä rakenteiden tuottamia ajatus- ja toimintamalleja saa kyseenalaistaa jatkuvasti. Lopulta päätin keskittyä aiheen valinnassa ilmaisuun, joka muokkaa omaa todellisuuttani, ja jonka voin kokea myös itsestäni lähtöiseksi.

Todellisuuteni rakentumiseen vaikuttaa suurelta osin Instagramin tyttölähtöinen valokuvailmaisuus, ja vastaavasti osallistun itse kyseisen ilmaisutavan kautta todellisuuden tuottamiseen. Selvää ja huomionarvoista on, että en kyseisen aiheen parissa tee tiedettä objektiivisista lähtökohdista. Niin kauan, kuin ihmiset tietoa tuottavat, en kuitenkaan usko, että täysin objektiivista lähestymistapaa on olemassakaan. Jo se, mitä tutkimukseen sisällytetään ja mitä sen ulkopuolelle jää, on jokaisella tieteenalalla aina, väistämättä, subjektiivinen valinta.

Tässä tutkimuksessa pohditaan, minkälaisia merkityksiä Instagramin jälkeisen ajan tyttölähtöinen maisemaan sijoitettu henkilökuvaus tuottaa. Aihetta

¹Analyyttinen viitekehys, joka tunnustaa, että moninaiset syrjinnän muodot, kuten rasismi, seksismi ja luokkasyrjintä) yhdistyvät, risteävät ja asettuvat päällekkäin. (Crenshaw 1989)

tarkastellaan paitsi representaatiotutkimuksen konstruktivistisesta näkökulmasta, myös intentionaalisuuden huomioiden. Aineistoa siis luetaan lähtöoletuksena tietty sosiokulttuurinen viitekehys, johon tekijä on asemoitu. Lisäksi tutkimme sitä, miten Instagram esitysalustana osallistuu merkitysten muodostumiseen.

Tyttölähtöisen nykyvalokuvan kenttä on todella laaja, ja siksi tutkimus onkin rajattu Instagramissa julkaistun luonnontilaiseen maisemaan sijoitetun henkilökuvauksen piiriin. Maisemaan sijoitettua henkilökuvausta, joka on tutkimuksen toteuttamisen aikaan hyvin suosittu ja näkyvä tapa tehdä länsimaista tyttölähtöistä valokuvataidetta², on jo yleisesti kiinnostavaa pohtia esimerkiksi ekofeministisen perinteen julistaman naiseuden ja luonnon “yhteyden” problematiikan näkökulmasta. Luonnontilaiseen maisemaan sijoitettu henkilökuvaukset ei tietenkään ole uusi asia. Teorialuvussa käsitelläänkin nykyilmaisun sijoittumista ekofeministisen aatesuuntauksen ja siitä innoituksensa saaneen taiteen kontekstiin. On hyvä kuitenkin muistaa, että esimerkiksi suomalaisessa valokuvataiteessa naisten kokemuksen, omakuvien ja aistimellisuuden esittäminen tuli mahdolliseksi vasta 80-luvulla. Oman itsensä omaehtoinen esittäminen ei siis ole ollut selviö kovin pitkään, ja ympäröivä aika muuttaa sen raameja koko ajan. Erityisen kiinnostavan luontoon sijoittuvan ilmaisumuodosta tekeekin sen sijoittuminen vasten 2010- ja 2020-lukujen kulttuurista viitekehystä, jossa kulttuurin kuvallistuminen on huipussaan, ja meidät on jatkuvasti ympäröity erilaisilla samaistumispintaa tarjoavilla visuaalisilla esityksillä.

Myöhäiskapitalistisessa ajassa kuvia voi tarkastella toisaalta ylikulutusta ja “oravanpyörää” kritisoivina kannanottoina, jotka rakentavat tärkeitä ja muutosvoimaisia utopioita. Toisaalta kuvat voi nähdä luontosuhteen ja

² Tämä käy ilmi esimerkiksi tarkastelemalla #girlgaze-tunnisteella Instagramiin ladattujen kuvien joukkoa.

luonnollisuuden performatiivisina, teennäisinä esityksinä, joiden kautta luodaan ja jälleentuotetaan haitallisia myyttejä siitä, millaiset kehot “kuuluvat” luontoon. Ajassa, jossa jatkuva talouskasvu on käynyt maapallolle kestäättömäksi ja ilmastonmuutos on koko ihmiskunnalle tieteellisesti todistettu akuutti uhka (Climate Action, 2021), luonnolla visuaalisena elementtinä on joka tapauksessa erittäin vahva symbolinen arvo.

Luontoon sijoitetun henkilökuvan suosio ei toki koske vain taidekuvaa, vaan pätee arkisessa “instailussakin”. Valtava osa ihmisistä tarinallistaa elämäänsä sosiaalisen median kautta ainakin jossain määrin (Kemp 2020). Oleellinen osa luonnossa liikkumisen kokemusta tuntuu olevan sosiaalisessa mediaan ladattu kuva, jossa ihminen on sijoitettu osaksi luonnontilaista maisemaa, eli “pics or didn’t happen” -hengessä tapahtuva luontosuhteen esitleminen. Jo pelkästään hashtagilla #outdoors löytyy 66 000 000 Instagramiin ladattua kuvaa³. Tiedostavan ihmisen kuuluu tuntea yhteyttä luontoon ja näyttää se. Arkisen luontosuhteen performointiin peilaten tutkimus ei siis jää vain marginaalisen taidehivistelyn piiriin, vaan pyrkii löytämään yhteyksiä myös valtavirran mediakulttuuriin.

Tutkimuskysymyksen kontekstissa tulee tunnustaa se, kenellä on varaa potea ja pohtia ilmastoahdistusta tai omaa luontosuhdettaan valokuvataiteen kautta tai käyttää luontoa “rekvisiittana” oman identiteettinsä rakentamiseen. “Luonnollisuuden” vaaliminen sekä kyky pyrkiä ekologisesti kestäväan elämäntapaan ovat vahvasti keskiluokkaisia, valkoisia etuoikeuksia, minkä tutkimus tiedostaa. Monella ei ole resursseja metsäkylpyilyyn, ympäristön tilasta huolehtimiseen ja oman luontosuhteen vaalimiseen ja esittelyyn sosiaalisten, taloudellisten tai rakenteellisten ongelmien viedessä voimat - samalla esimerkiksi ilmastonmuutoksesta kärsivät eniten juuri marginalisoidut

³ Luku on tarkistettu 11.5.2021.

ryhmät, joiden sosioekonominen asema on usein jo valmiiksi huonompi. Ajattelen kuitenkin, että jokainen rakentaa parempaa maailmaa omasta pienestä nurkastaan henkilökohtaisen kokemuksensa kautta, tietenkin muita kuunnellen ja omia käsityksiään korjaten. Kyseinen ajatus on keskeinen myös girl gaze -kulttuurissa, johon tyttölähtöisyydellä viitataan.

Male gaze - female gaze -jaottelun voi nykyään nähdä ehkä turhan kaksinapaisena, ja koenkin tyttölähtöisyyden, “girl gazen”, kuvastavan osuvammin nykyaikaista sukupuolen liukuvuuden ja moninaisuuden tunnistavaa ajattelua. Instagramin #girlgaze-tunnisteella ja valokuvaaja Amanda de Cadenetin perustaman Girl Gaze -alustan kautta tunnetuksi tullut käsite on ikään kuin y- ja z-sukupolven vastine female gazelle (de Cadenet 2017). Termin voi ajatella kuvaavan jonkinlaista mielentilaa tai arvopohjaa, johon tekeminen nojaa sen sijaan, että oletettaisiin tietyn sukupuolen tekevän tietynlaisia asioita. Termiä on tutkittu tieteellisesti vielä kovin vähän, mutta koen sen hyvin käyttökelpoiseksi, sillä perinteinen female gazen idea on kovin suppea, eikä oikein sovi nykypäivään. Tyttölähtöisyys edustaa ikään kuin kaikkea, mikä ei ole hegemonisesta maskuliinisuudesta lähtöisin, ja jo pelkästään olemalla olemassa ravisuttaa ja hajottaa patriarkaalisia rakenteita.

Laadullinen tutkimus yhdistelee visuaalisen kulttuurin ja median tutkimuksen teorioita semiotiikan ja kriittisen visuaalisen analyysin työkaluihin. Hyödynnän tutkimuksen tueksi aiheeseen sopivia teorioita myös esimerkiksi filosofian ja kulttuuriantropologian saralta. Tarkastelen aineiston representaatioita sekä konstruktivistisesta että intentionaalisesta näkökulmasta; tutkin siis paitsi sitä, millaista todellisuutta representaatiot tuottavat, myös tekijyyttä ja sitä kulttuurista kontekstia, jossa ilmaisu syntyy.

Tutkimus tarkastelee valokuvia Instagramin jälkeisen ajan kontekstissa. Instagramin jälkeisellä ajalla viitataan mediakulttuuriseen todellisuuteen, jossa Instagramin ja sen kaltaiset sosiaalisen median sovellukset, joihin käytännössä kuka vain voi ladata sisältöä, ovat sulautuneet erottamattomaksi osaksi arkeamme sekä muotoutuneet luonteviksi taiteellisen tekemisen esittelyn alustoiksi. Julkaisualusta muokkaa käsitystämme kuvasta, ja vaikuttaa näin ollen myös representaatioihin.

1.2. Aineiston esittely

Aineistona tutkimuksessa on venäläisen muotivalokuvaaja Masha Demianovan (s. 1989) Instagram-syöte. Demianova on saanut länsimaisessa mediassa huomiota kotimaansa “female gaze -valokuvan pioneerina” (Fedorova 2014), ja Demianovan kuvien feminismiä on tutkittu opinnäytetöissä ennenkin (Demidova 2016). Suuri osa Demianovan kuvista sijoittuu luonnontilaiseen maisemaan, ja kuvaaja onkin nimennyt luonnon inspiroivimmaksi ympäristökseen. Demianovan mukaan hänen ilmaisuunsa ovat vaikuttaneet venäläiset sadut, ja symbolismi on töissä myyttien ja metaforien muodossa vahvasti läsnä (Ramón, julkaisuaika ei tiedossa).

Demianova on tehnyt paljon editorial-kuvauksia kaupallisille tahoille, kuten Adidakselle ja Nikelle, ja hänen kuviaan on julkaistu muun muassa Vogueissa. Demianova on myös perustanut nuorten venäläisten ja ukrainalaisten valokuvaajien yhteisön RYE:n. Kuvaaja on aktiivinen Instagramissa, ja sekoittelee syötteessään (@mashagohome, 24 000 seuraajaa⁴) arjen kännykkäkuvia sekä ammattimaisia töitään. Aineisto sopiikin erinomaisesti tutkimukseen, jossa valokuvaa tulkitaan nimenomaan Instagramin jälkeisessä kontekstissa.

⁴ Luku on tarkistettu 12.5.2021.

Valitsin Demianovan kuvat aineistoksi eurooppalaisten tai amerikkalaisten tekijöiden töiden sijaan, sillä mielestäni on mielenkiintoista ja virkistävää tutkia muitakin kuin perinteisesti länsimaiseksi maailmaksi miellettyistä lähtökohdista peräisin olevia visuaalisia esityksiä. Feminismi on perinteisesti ollut Venäjällä ongelmallinen konsepti (Johnson ja Saarinen 2013). Sosiaalisen median jälkeisessä todellisuudessa aatteet ja estetiikka tarjoavat samaistumispintoja yli kansallisvaltioiden tai perinteisten alueellisten jakolinjojen rajojen, ja Instagramin ja Tumblrin kaltaisten alustojen kanssa kasvaneet uudet sukupolvet ovatkin alkaneet kyseenalaistaa perinteisiä normeja (Muzdybaeva ja Miliyollie, julkaisuaika ei tiedossa). Stuart Hallin sanoin nykyinen mediaympäristö synnyttää postmoderneja⁵ identiteettejä (Hall 2005), jotka haastavat jokseenkin kulahtaneen ajatuksen myöskin esimerkiksi juurikin itäisen maailman “toiseudesta”.

Aineisto on kerätty “screenshottaamalla” Demianovan Instagram-syötteestä neljän vuoden ajalta, eli huhtikuusta 2016 huhtikuuhun 2020, kaikki kuvat, joissa esiintyy luonnontilaiseen maisemaan sijoitettu henkilö. Aineiston rajauksessa ei ole ollut merkitystä sillä, onko kyseessä taidekuva, muotilehteen tilattu editorial-kuva vai valokuvaajan spontaanisti ottama kännykkäkuva. Valokuvan alkuperäisen käyttötarkoituksen tahallinen huomiotta jättäminen korostaa Instagramin roolia jakelualustana, joka hämmentää kuvan olemusta ja luo sille uusia merkityksiä. Hetken mielijohteesta napsaistut, todellista tilannetta kuvaavat kännykkäkuvat ja tarkoin harkitut, lavastetut editorial-kuvat sekoittuvat syötteessä toisiinsa tasa-arvoisina visuaalisina esityksinä. Näyttökaappauksiin on jätetty mukaan

⁵ Modernismin jälkeinen aatevirtaus, jossa luokittelut katoavat. Tyypillistä postmodernismille on myös se, että on kiinnostuttu enemmän kertomuksista ja jutuista kuin totuudesta. (Tieteen termipankki 2021; Kantola 2001: 21) Esimerkiksi Tumblr-sivustolla samanlaista estetiikkaa kuluttavien kesken voi syntyä vahvempi keskinäinen identiteetti kuin perinteisen valtion kansalaisten välillä. Identiteeteissä on toki myös risteymiä.

myös Instagramin mahdolliset kuvatekstit, joita tulkitaan osana visuaalisia esityksiä.

Haluan tutkimukseni avulla ottaa osaa yhteiskunnallisia ilmiöitä koskevaan keskusteluun tarkastelemalla visuaalista kulttuuria sekä aikansa tuotteena että toisaalta todellisuutta tuottavana esityksenä. Omasta positiotani tietoisena tutkijana pyrin ottamaan osaa keskusteluun omaan sosiokulttuuriseen todellisuuteeni linkittyvän aihepiirin kautta.

Toivon tutkimuksen tuottavan ripauksen uutta tietoa tyttölähtöisen ilmaisun ja Instagramin kaltaisten alustojen roolista hienovaraisessa yhteiskunnallisessa muutoksessa.

1.3 Työn kulku

Ensimmäinen luku käsitti johdannon, joka avaa tutkimusongelmaa ja paikantaa sekä tutkimusta että omaa positiotani tutkijana. Kappaleessa 1.2 esiteltiin aineisto, joka koostuu valokuvaaja Masha Demianovan Instagram-feedistä poimituista luontoon sijoitetuista henkilökuvista.

Luvussa 2 esitellään tutkimuksen aihepiirin kannalta oleellinen teoreettinen viitekehys.

Kappaleessa 2.1, *Instagram representaatioiden esityskenttänä*, tarkastelee kuvallistunutta kulttuuria sekä sitä, miten uudet teknologiat vaikuttavat valokuvan olemukseen ja sen välittämiin merkityksiin. Kappaleessa syvennyttään Walter Benjaminin aura-teoriaan (Benjamin 1935) sekä pohditaan, millä tavoin kuvallinen käänne yhdessä jatkuvasti kehittyvien

esittämisen tapojen ja teknologioiden kanssa näkyy suhteessa representaation politiikkaan.

Kappale 2.2 käsittelee representaatiotutkimuksen intentionaalista näkökulmaa. Tarkastelen intentioiden merkitystä toisaalta kriittisesti Roland Barthesin “tekijän kuoleman” kautta, eli teorian, jonka mukaan taiteilija ei nykyaikana ole teoksensa tulkinnan ylin auktoriteetti (Barthes 1993). Toisaalta avaam tyttölähtöisyyden käsitettä, joka tunnustaa intentioiden painoarvon tulkinnassa. Toinen näkökulma ei sulje toista pois, vaan erilaiset näkökulmat risteävät ja täydentävät toisiaan.

Kappale 2.3 vuorostaan perehtyy representaatioiden tutkimuksen konstruktivistiseen lähestymistapaan, eli siihen, miten representaatiot tuottavat todellisuutta. Pohdin kappaleessa kuulumisen narratiivia, jota ihmisen sijoittaminen maisemaan valokuvatessa rakentaa. Kappale lähestyy kriittisesti ekofeminismin käsitettä ja sen suhdetta nykypäivän tyttölähtöiseen luonnontilaiseen maisemaan sijoitettuun henkilökuvaukseen. Lisäksi pohdimme maisemaa metaforana ja sen suhdetta myytin ja toisaalta utopian käsitteisiin.

Luvussa 3 esittelen aineiston analyysiin valitun metodologian. Luvussa avataan tutkimusmenetelmää yleisellä tasolla sekä syvennyttään tarkemmin Barthesin kolmen tason tulkintamalliin, joka toimii analyysia kuljettavana kehyksenä.

Neljäs luku on omistettu itse aineiston analyysille ja viides siitä kumpuavalle pohdinnalle. Kuudennessa luvussa keskityn tutkimuksen jälkirefleksioon. Seitsemäs ja viimeinen luku sisältää johtopäätökset.

2. Viitekehys, käsitteet ja teoria

2.1 Instagram representaatioiden esityskenttänä

Representaatio voi olla esittämistä, edustamista tai näiden yhteenkietoutumaa. Representaatiot voidaan mieltää ilmiöksi, joka tekee mahdolliseksi ymmärtää, jakaa, kommunikoida ja tulkita todellisuutta (Rossi 2015, 72-80).

Kulttuurintutkimus mieltää representaation politisoivaksi tekemiseksi. Esimerkiksi Stuart Hall on painottanut representaation politiikkaa keskeisenä tutkimuksen näkökulmana (Rossi 2015). Feministinen on ajattelu on jo 1970-luvulta saakka pyrkinyt rikkomaan hierarkkista, sukupuolittunutta yksityisen ja julkisen elämän erottelua, ja kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksessa onkin jo pitkään mielletty politiikka valtio- ja puolueinstituutioita avarammassa merkityksessä. Voidaan ajatella, että politiikka on kamppailua merkityksistä. Vakiintuneiden merkitysten ”saattaminen liikkeeseen”, asioiden uudelleenmerkityksellistäminen, on poliittista toimintaa (Rossi 2015, 73).

Merkittävä osa nykypäivän representaatioista on visuaalisia, ja länsimaiset nykykulttuurit onkin usein määritelty visuaalisiksi tai kuvallistuneiksi (Seppä 2007, 14). Representaatiot liikkuvat Instagramin kaltaisissa alustoissa, joihin kuka vain voi ladata omaa sisältöään osallistuen samalla vakiintuneiden käsitysten uudelleenmerkityksellistämiseen. Länsimaisten nykykulttuurien luonnehtiminen kuvallistuneiksi tai visuaalisiksi perustuu ajatukseen globalisoituneesta mediateknologiasta ja sen tarjoamien mahdollisuuksien aikaansaamasta massamittaisesta kulttuurin kuvallistumisesta, josta yhdysvaltalainen visuaalisen kulttuurin tutkija W.J.T. Mitchell on käyttänyt ilmiöstä termiä *pictorial turn* (Mitchell 1994, 11). Mitchell on huomauttanut,

että meidän on pohdittava uudelleen sitä, mitä kuvat oikeastaan ovat. Instagramin jälkeisenä aikana keskustelu kuvallistumisesta ja kuvien olemuksesta sekä niiden suhteesta representaatioihin on entistäkin kiinnostavampi.

On huomattava, että suurin osa nykyisistä ”kuvallisista medioista” (esim. televisio, mainonta ja internet) on myös kaikkea muuta kuin puhtaasti visuaalisia (Seppä 2007, 31). Kuvallinen informaatio sekoittuu usein monitasoisesti verbaaliseen, oraaliseen, auditiiviseen ja aistimellis-sensoriseen informaatioon. Näin on myös Instagramin kohdalla. *Instastoryssa* vaikuttimina toimivat lisäksi GIF-animaatiot, erilaiset tekstisisällöt ja audio. Käsitlemme tässä tutkimuksessa kuitenkin vain syötettä eli *feediä*.

Valokuvaajan syötteen kuvia tutkiessa kuvatekstit (tai jopa niiden poissaolo) ohjaavat kuvan tulkintaa. Nykyinen kuvallinen käänne voidaankin määritellä jälkilingvistiseksi ja jälkisemioottiseksi tavaksi ymmärtää kuva osaksi monimuotoista kulttuurista vaikutuskenttää, jolla visuaalisuus ja kuvallisuus nivoutuvat erottamattomasti yhteiskunnallisiin instituutioihin, esityskoneistoihin, diskursseihin ja ruumiisiin (Mitchell 1994, 16). Kuvia ei siis ole tarvetta – eikä mahdollistakaan – erottaa muusta mediakulttuurista irralliseksi omaksi entiteetiksi, vaan niiden merkitykset muodostuvat vuorovaikutuksessa niitä ympäröivän informaation kanssa.

Uudet teknologiat ja valokuvan olemus

Tutkiessamme valokuvaa Instagramin jälkeisessä ajassa jakelualustan merkitystä valokuvan olemukseen ei voi sivuuttaa. Raja tekijän ja yleisön välillä hämärtyy, ja yksittäinen, ainutkertainen taideteos, jonka esillepanoa tekijä tarkasti hallitsee, väistyy vapaasti leviävän ja hallitsemattomasti eri

merkityksiin liitettävän visuaalisen esityksen tieltä. Kuten Walter Benjamin muotoili esseessään *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*, uusilla julkaisumuodoilla on väistämättä vaikutusta myös havaintokokemukseen itsessään (Benjamin 1935).

Benjaminin ydinajatuksen mukaan valokuvan tekninen uusintaminen tuhoaa taideteoksen auran ja tapahtumisen ”tässä ja nyt”, kun uniikista taide-esineestä tehdään kopioitava sarjatuote. Auran käsitettä on vaikea kuvailla, mutta Benjamin määritteli sen jotakuinkin ”elementiksi, joka taideteoksella on, kun se on ainutlaatuisesti läsnä ajassa ja paikassa; sen ainutlaatuiseksi olemassaoloksi siinä paikassa, jossa se sattuu olemaan”. Toisinnettu taideteos, kuten valokuva, tai varsinkin valokuva, joka leviää hallitsemattomasti sosiaalisessa mediassa, ei ole Benjaminin mukaan koskaan täysin ”läsnä”. (Benjamin 1936)

Uusien teknologioiden kyvystä muokata havaintoa ja sen kautta muodostuvaa todellisuutta on ollut huolissaan myös esimerkiksi tunnettu ajattelija Jean Baudrillard (McRobbie 2005), jonka mukaan elämme alkuperäisten teosten kuvallisten esitysten, simulakrumien, tuottamassa keinotekoisessa simulaatiossa, ”hypertodellisuudessa” – todellisuus on kadonnut, ja tämä on modernin massamedian aikaansaannosta. Simulakrumin hallitsema hypertodellisuus on Baudrillardin mukaan laadullisesti uudenlainen teknologinen yhteiskunta, jossa arkielämä on estetisoitu läpikotaisin ja jossa erottelu kuvien ja reaalityodellisuuden välillä on kadonnut kokonaan. (Baudrillard 1994; Seppä 2007, 23)

Postmoderni maailma on Baudrillardille synkkä ja keinotekoinen. Kuten kulttuuriteoreetikko Angela McRobbie on huomauttanut, uudet esittämisen tavat ja niiden muodostaman visuaalisen kulttuurin voi kuitenkin ajatella

myös heidän esiintulonaan, joiden äänet patriarkaaliset ja imperialistiset “mestaruuden metanarratiivit” ovat aikaisemmin hukuttaneet. Postmodernismi on antanut huutia neromyytille ja tilaa kokonaan uudelle ajattelijoiden joukolle: marginaalisille äänille, jotka puhuvat erilaisuuden positiosta käsin. (McRobbie 1994)

Toisin kuin Baudrillardin teoriassa esiintyvät ajatukset, jotka mieltävät uuden teknologian väliintulon ensisijaisesti jonakin “aitoa ja alkuperäistä” ihmisyyttä uhkaavana, Walter Benjaminin modernin visuaalisen kulttuurin analyysia ei sinänsä kuitenkaan nähdä teknologiavastaisena. Benjamin pohtii paitsi kulttuurin kuvallistumiseen liittyviä tietoteoreettisia, eettisiä ja poliittisia ulottuvuuksia, myös sitä, miten modernia teknologiaa voidaan hyödyntää uudenlaisen kriittisen kulttuurin ja ajattelun luomisessa. Kuvallistumisen tuottamaa todellisuutta ei nähdä lähtökohtaisesti tuhoisana asiana, vaan ajatellaan, että uudet teknologiat voidaan valjastaa palvelemaan utopiaan tähtääviä päämääriä. Ratkaisevia ovat teknologioiden käyttötavat ja niitä ohjailevat intressit, ei modernin tekniikan olemassaolo tai luonne sinänsä (Seppä 2007, 16). Vuonna 2018 julkaistu futuristisen feminismin suuntaviivoja maalaileva Xenofeministinen manifesti kehottaakin ottamaan teknologiat haltuun ja valjastamaan ne emansipatoriseen käyttöön sen sijaan, että keskitymme pelkkiin kybertodellisuuden uhakuviin. Nykypäivän ajatuksissa on hyvin samansuuntaisia kaikuja kuin Benjaminin melkein sata vuotta sitten julkaistussa esseessä.

Voidaan siis ajatella, ettei Instagram alustana yksiselitteisesti “vähennä” kuvan arvoa tai tuhoa sen auraa, vaan luo uusia, entistä moniulotteisempia mahdollisuuksia sekä esittää visuaalisia teoksia että hahmottaa ja tulkita niitä. Toisaalta Instagramin jälkeinen aika vaatii ehdottomasti uudenlaisia, entistä monisysisempiä näkökulmia ja analyyseja representaation ja tekijyyden tutkimukseen. Kuka esittää ja ketä, ja miten arvotamme kuvia, kun

taideteokset, dokumentaarinen ja kaupallinen sisältö sekä hetken mielijohdeesta napatut arkiset kännykkäkuvat sulautuvat toisiinsa?

On myös huomattava, että Instagram ja muut sen kaltaiset sosiaalisen median sovellukset keräävät sekä hyödyntävät käyttäjänsä tietoja kohdennettuun mainontaan, ja niiden algoritmi suosii kaupallista sisältöä. Instagram on moninaistanut sitä, kuka kuuluu ja näkyy, ja alusta on mahdollista valjastaa vakiintuneita merkityksiä kyseenalaistamaan, vastakuvastoa tuottavaan käyttöön. Instagramin kaltaiset sovellukset ovat omiaan esimerkiksi juuri tyttölähtöisen ilmaisun ja näkökulman esiin tuomiseen – näkyviin pääsevät ne, joilla ei ole perinteistä poliittista vaikutusvaltaa. Sovelluksen tasa-arvoistavia mahdollisuuksia pohtiessa tulee kuitenkin pitää mielessä taustalla vaikuttavat markkinavoimat, joita alun perin myöhäiskapitalismin vastakuvastoksi tarkoitettu sisältökin päätyy lopulta ruokkimaan. Tasa-arvoisuuskin on kaupallisella alustalla loppujen lopuksi tuote.

Lisäksi, vaikka Instagramin viitekehyksen tulkintaa ohjaava luonne tulee tiedostaa, siihen ei tarvitse takertua liiaksi. Kuva välittää tiettyjä merkityksiä ja omaa häilyvää kertomustaan riippumatta siitä, uskommeiko kuvan olevan suora representaatio todellisuudesta vai täysin lavastettu taiteellinen teos.

2.2. Intentiot - olemisen ja tekemisen konteksti

Representaatio voidaan määritellä esitykseksi tai tarkemmin uudelleen esittämiseksi (kuten englanninkielisessä termissä “representation”). Representaatiota voidaan ajatella tapahtumana, jossa kuviin, objekteihin tai ihmisiin liitetään tietynlaisia merkityksiä. Samalla annetaan merkityksiä ympäröivälle maailmalle ja sen sosiaalisille suhteille. Usein esitetyn

määritelmän mukaan representaatio on samalla sekä esittävä, edustava että tuottava. (Paasonen 2010, 40)

Tässä tutkimuksessa aineistoa tarkastellaan ja tulkitaan sekä konstruktionistisesta että intentionaalisesta näkökulmasta, eli sitä tarkastellaan sekä edustavana että tuottavana. Tutkimuksen representaatiokäsityksen mukaan visuaaliset esitykset siis sekä tuottavat todellisuutta että ovat tietynlaisen todellisuuden tuotteita.

Siinä missä konstruktionistinen lähestymistapa tutkii tapoja, joilla visuaalinen esitys rakentaa todellisuutta, nostaa intentionaalinen tutkimus keskiöön tekijän motiivit: Millaisia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia asioita tekijä haluaa nostaa esiin? Miten tekijän intentiot näkyvät kuvien sisällössä? Miten tekijän omakohtainen kokemuspohja heijastelee kuvien kautta laajempia kulttuurisia käsityksiä? (Mäkiranta 2010, 114)

Taidehistorioitsija Svetlana Alpers, joka tutkii hollantilaista maalaustaidetta, on kehottanut keskittymään kuvien kuvailevuuteen niiden kertovuuden lisäksi (*descriptive vs. narrativity*). Alpers siis kannustaa tutkimaan taiteellisten tyylien ja poikkeusyksilöiden sijasta sitä laajaa kulttuurista todellisuutta, jossa taidetta luodaan ja tulkitaan. (Alpers 2009) Eihän mikään synny tyhjiössä; kulttuurinen ja yhteiskunnallinen järjestelmä ympärillämme velloo ja vaikuttaa kaikkeen, mitä teemme. Juuri siitä olen kiinnostunut tässä tutkimuksessa; en lähde arvailemaan, mitä tekijä on ”tarkoittanut” kuvillaan, mutta tulkitsen teoksia erottamattomana osana sitä kulttuurista kontekstia, jossa tyttölähtöistä ilmaisua Instagramin jälkeisessä tehdään ja tuotetaan. Lisäksi pohdin, minkälaiset kulttuuriset viittaukset saattavat näkyä ilmaisussa. Roland Barthesin mukaan jokainen teksti on jollain tasolla intertekstuaalinen, eli teksteissä on aina ”läsnä muita, muodoiltaan enemmän tai vähemmän

tunnistettavia aikaisemman tai ympäröivän kulttuurin tekstejä”. Kaikki tekstit ovat “menneitten lainausten uusia kuteita” (Barthes 1973: 181).⁶

Tekijän kuolema?

Uudet representoimisen ja esillä olemisen tavat, kuten Instagram, herättävät perusteltua pohdintaa tekijyyden muuttuvasta roolista. NykYTEKNOLOGIAA hyödyntäen käytännössä kuka vain voi saada näkyvyyttä luovalle tekemiselleen. Suomen mediakentässä on käytykin viime aikoina paljon keskustelua ammattitaiteilijuuden merkityksestä Instagramin jälkeisenä aikana sekä influenssoinnin, taiteilijuuden, politiikan ja aktivismin suhteesta toisiinsa (Friman 2021; Kulttuurcocktail Live 2021).

Ollaanpa “oikean” taiteilijuuden ja influenssoinnin rajapinnoista mitä mieltä tahansa, ei voida kiistää sitä, että Instagramin kaltaisten alustojen myötä marginaalisista lähtökohdista nousevan luovuuden on mahdollista saada instituutioista riippumatonta näkyvyyttä. Keskustelu tekijyydestä palautuukin pohdintaan hierarkioista ja niiden tarpeellisuudesta. Sovellus, jossa kuka vain voi jakaa tuottamiaan kuvia, hämärtää riemastuttavalla tavalla myös tekijän ja yleisön rajaa. Samalla harkittu ja harkitsematon ilmaisu sekoittuvat toisiinsa. Ammattivalokuvaajien syötteistä voi löytää spontaaneja kännykkäkuvia suunnitelmallisen taiteellisen tai kaupallisen ilmaisun lomasta – olkoonkin, että harkitsemattomuuskin on toki ainakin jossain määrin kuratoitua.

Yleisöllä on ainakin näennäisen demokraattisen alustan kautta mahdollisuus päästä lähelle tekijää. Taiteen katsomisen kokemuksen voidaankin ajatella olevan yhteisöllisempi ja tekijän ja yleisön rajan neuvoteltavampi kuin aikana, jolloin taidetta esiteltiin vain tarkasti kuratoiduissa fyysisissä tiloissa. Lisäksi

⁶ Intertekstuaalisuuden käsite on peräisin Julia Kristevan vuonna 1967 julkaistusta esseestä “Sana, dialogi ja romaani”. (Kristeva 1980)

katsojan on helppo muokata ja jakaa kuvia edelleen liittäen niihin omia merkityksiään.

Uudenlainen kuvien katsojuus ja kuluttajuus liittyy ajatukseen “tekijän kuolemasta”, teoriaan, jonka Barthes esitteli jo vuonna 1968 kirjallisuustieteen piirissä (Seppänen 2005, 65). Barthes kritisoi käsitystä kirjailijasta tekstin ehdottomana auktoriteettina ja merkityksen takaajana ja esitti, että kirjailijan päästäessä tekstin käsistään tämä “laskee sen lukijoiden tulkintojen armoille”. Barthesin ajattelun mukaan lukijoiden tulkintoja ei voida arvottaa alemmas kuin niitä merkityksiä, joita tekijä teokselleen on antanut. Etenkin 1960-luvun puolivälistä lähtien Barthes pyrki itse kirjoittamaan tarkoituksellisen moniselitteisesti alleviivataksaan, kuinka kaikki on loputtoman avointa tulkinnalle.

Myös kuvaa voidaan pitää tekstinä sanan laajemmassa merkityksessä, ja ajatus “tekijän kuolemasta” onkin vaikuttanut myös visuaalisen taiteen tutkimukseen ja semiotiikkaan vahvasti. Nykyään ajatellaan, ettei tekijää voida pitää teoksen merkitysten lähteenä (Seppänen 2005, 65). Tekijän intentiot, eli tietoisesti tai tiedostamatta tehdyt valinnat, muodostavat osan teoksen kontekstia ja ovat tutkimusmateriaalia monien muiden seikkojen ohessa. Tutkiessamme tyttölähtöistä luontoon sijoitettua henkilökuvausta 2020-luvun taitteessa on tarkoituksenmukaista tarkastella ilmaisua vasten aikansa yhteiskunnallista kontekstia ja sitä, miten tekijä tähän viitekehykseen asettuu sekä mistä lähtökohdista toimii. Katsojan tältä pohjalta muodostamat tulkinnat ovat kuitenkin samalla viivalla tekijän intentioiden kanssa teosta tarkastellessa.

Barthesin mukaan on tiedostettava, että valokuva on pohjimmiltaan kesytön, ja sen voima piileekin juuri siinä (Seppänen 2005, 123). Yksiselitteisen oikeita tai vääriä tulkintoja ei ole. Barthesille kuva on aina polyseeminen, ikään kuin

“kelluva ketju”, jota tulkittaessa toisia asioita voidaan jättää huomiotta samalla, kun huomioimme toiset. (Barthes 1964, 188; Kupiainen 2007, 40)

Kuvallistuneen kulttuurin aikana voidaan puhua sosiokulttuurisesta lukutaidosta, joka on sidoksissa sosiokulttuuriin viitekehyksiin ja valmiuksiin, joita kulttuurin muutokset edellyttävät. Sosiokulttuurisesta näkökulmasta lukutaito käsittää muutakin kuin graafiset merkit: sosiaaliset käytänteet ja edellytykset ymmärtää tekstin kontekstia.

Sosiokulttuurisesti tulkitun visuaalisen lukutaidon tärkeä ulottuvuus onkin tapa, jolla katsoja osallistuu visuaalisten järjestysten luomiseen, arviointiin ja haastamiseen tuottamalla, vaihtamalla ja vastaanottamalla kulttuurisia merkityksiä. (Kupiainen 2007, 46) Feministisessä tutkimuksessa todellisuus ymmärretään aina tietystä paikasta ja ajasta käsin (Keskitalo-Foley & Naskali 2013, 10). Niinpä oma ymmärryshorisonttini, eli uskomukseni, arvoni, intressini ja päämääräni, elämäni elämä ja oma asemani yhteiskunnassa, jotka vaikuttavat vääjäämättä siihen, miten kuvaa katson, määrittävät tutkimuksen raamit myös tässä työssä.

Filosofi Susan Sontag on suhtautunut tulkintaan Barthesia ehdottomammin ja julistanut, että teos pitäisi jättää kokonaan “rauhaan” kaikesta tulkitsemisesta luopuen – siinäkin tapauksessa, että tekijä olisi tarkoittanut teoksen tulkittavaksi tietyllä tavalla. Sontag kirjoittaa kuitenkin myös siitä, miten pakotettua tulkintaa ei tulisi ainakaan “pusertaa” teoksesta irti. (Sontag 1966) Voimme ajatella, että tulkitsemisen ei pidä koskaan pyrkiä antamaan teokselle yhtä, oikeaa merkitystä, vaan keskittyä ennen kaikkea tekstiin kätkeytyvän moninaisuuden ja eri vastaanottajille avautuvien mahdollisuuksien arvostamiseen ja juhlistamiseen (Barthes 1970, 5).

“Maailma kutistuu, kun me kutistumme” – Tyttölähtöinen ilmaisu ja tyttöyden monet ulottuvuudet

Barthesilaisen tekijän kuoleman hengessä tutkimus tiedostaa sen, että postmodernissa maailmassa teokset leviävät erilaisiin konteksteihin ja toisintuvat hallitsemattomasti, eivätkä niistä muodostetut tulkinnat ole tekijän hallinnassa. Tutkimuksen aineistoa intentionaalisesta näkökulmasta tarkastellessa on kuitenkin perusteltua ottaa huomioon tekijän tausta nuorena naisena ja tarkastella aineistoa representaation politiikan kautta.

Millaisista seikoista riippuu, mitä ylipäättään esitetään? Kenen lähtökohdista representaatio rakennetaan, ja kenen hallussa esittämisen välineet ovat? Miten kuvauksen kohteet voivat vaikuttaa omaan näkyvyyteensä ja siihen, miten heidät esitetään? (Hall 1997) Tekijän yhteiskunnallisen asemoitumisen kautta voimme siis arvioida olosuhteita, joissa ilmaisu syntyy, ja sitä kautta keskustella tietyn viitekehyksen vaikutuksesta representaatioiden muodostumiseen.

Instagramissa esillä oleva teos on avoin katsojan tulkinnalle, joka ei ole velvoitettu ottamaan huomioon tekijän taustaa tai identiteetin eri kerrostumia. Kriittinen katsoja kuitenkin pyrkii selvittämään kuvan tekijän taustaa ja ottamaan sen huomioon visuaalista esitystä tulkitessaan. Siihen, mitä representaatiolla halutaan viestittää, vaikuttaa olennaisesti tekijän oma asema suhteessa tuotettuun esitykseen. Esitetäänkö omaa demografista ryhmää vai etäistä, eksotisoitua toista?

Tässä tutkimuksessa valokuva-aineistoa tarkastellaan osana girl gaze -kulttuuria, eli y- ja z-sukupolvien nais- sekä muunsukupuolisten valokuvaajien tuottamia visuaalisia esityksiä. Girl gaze -käsitteelle ei ole

käypää suomennosta, ja siksi käytänkin tässä tutkimuksessa siihen viitatessani termiä “tyttölähtöisyys”.

Miten määrittää monimuotoinen, universaalin ja uniikin kokemuksen väliin asettuva “tyttöys”? Sara Ahmedin mukaan tytön tulee performoida normatiivista feminiiniisyyttä, eli olla “hyvä, iloinen tyttö” ja rajoittaa omaa ruumillisuuttaan sekä samalla itseään “estyneen intentionalisuuden” kautta, jotta hänen nähdään sopivan siihen rooliin, johon hänet on jo syntymässä laitettu (Rossi 2017, 14). Samalla, kun tyttö voi merkitä “täydellisen feminiinisyyden arkkityypistä fantasiaa”, tyttömäisyys voidaan mieltää myös negatiiviseksi kategoriaksi niin naisiksi kuin miehiksikin identifioituville: tyttöhan on haavoittuvainen, pelastusta odottava hahmo, jolla ei ole merkittävää aktiivista toimijuutta (Rossi 2017; Gilmore ja Marshall 2010). Representaation ytimessä on pohdinta siitä, miten meihin suhtaudutaan, ja miten näemme itsemme (Paasonen 2010, 8). Tyttöys itsessään on poliittista juurikin siksi, miten tyttöyteen yleisesti suhtaudutaan.

Leena-Maija Rossi on erottanut toisistaan teoreettisen tyttöyden, eli tyttöyden sukupuolituneena ikävaiheena, ja itsemääritellyn tyttöyden, eli tyttöyden ajallisesti jatkuvana itseidentifikaationa, jonka rajat ovat huokoiset ja häilyvät (Rossi 2017, 2-4). Girl gaze -tekijyyden keskiössä on juurikin itsemääritely tyttöys. Girl gaze voidaan ajatella mielentilana, joka ei käsitä tyttöyttä vain tiettyyn ikävaiheeseen kuuluvana. Olennaista on tyttöyden haltuunotto omilla ehdoilla ja oman todellisuuden esittäminen sen kautta, miten tekijä sen itse näkee. Itsensä, oman olemisensa ja kulttuurisen todellisuutensa saa määritellä omaehtoisen tekemisen kautta sellaiseksi, millaisena tekijä sen itse näkee, tai sellaisena, millainen toivoisi sen olevan. Representaatiota ei rakenna ulkoapäin kohdistuva toiseuttava katse.

Haltuun otetaan myös tyttöyteen liitetyt negatiiviset miellelyhtymät, kuten herkkyyys ja haavoittuvaisuus; piirteet, joita yhteiskunnassa ei yleensä arvoteta kovin korkealle. Tyttölähtöisyys voidaankin ajatella ikään kuin male gaze:n vastavoimaksi syntyneen female gaze:n intersektionaaliseksi muodoksi, joka vuorostaan vastaa female gaze:n puutteisiin ja ongelmiin.

Taidekriitikko John Berger esitteli male gaze -käsitteen, eli ajatuksen “miehisestä katseesta” vuonna 1972 osana eurooppalaisen maalaustaiteen analyysiaan. Käsitteellä viitataan cis-heteromiehen tuottamaan kuvastoon, jossa naiset esitetään heteromiestä seksuaalisesti miellyttävällä tavalla, ikään kuin “miehen katsetta varten”. Elokuvatutkija Laura Mulvey teki käsitteen tunnetuksi feministisen teorian piirissä vuonna 1975 esseessään “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Sitten teoria on laajennettu maalaustaiteen ja elokuvan kontekstista koskemaan kaikkea visuaalista kulttuuria sekä kirjallisuutta. Miehisen katseen teorian kautta visuaalista kulttuuria lukemalla vallankäyttöä voidaan löytää yleisesti hyväksytyistä asetelmista, joihin olemme tottuneet ja sopeutuneet. Esimerkiksi taiteellisesti kunnianhimoinen ja kriitikkojen arvostama televisiosarja *Twin Peaksin* keskiössä on viime kädessä ongelmallinen kuvasto, joka toiseuttaa ja fetisoi naisen elotonta ruumista (Lafky 1999).

Male gaze -käsitteen vastavoimaksi on viime vuosina syntynyt female gaze, jolla viitataan naistekijyyteen ja naisen “katseen” kautta tuotettuun visuaaliseen ilmaisuun. Sofia Coppolan kulttiteos *Virgin Suicides* käsitteli miehistä katsetta käänteisestä näkökulmasta jo vuonna 1999: elokuvan päähenkilöiden, neljän amerikkalaisen teinitytön, olemassaolo ja kuolema esitetään korostetun merkittävänä yksinomaan sen kautta, miten naapuruston teinipojat niihin suhtautuvat (Hirsch 2020; Kalishman 2020). Anna Paavilaisen vuonna 2019 julkaistu lyhytelokuva *Kaksi ruumista rannalla* on

riemastuttava kotimainen esimerkki female gaze'n voimasta: teos hyödyntää lynchiläistä estetiikkaa ja ottaa "miesten tilat haltuun" (Typpö 2019).

Female gaze -käsitteenä ei kuitenkaan ole ongelmaton. Arvostelu on kohdistunut esimerkiksi siihen, miten asetelma helposti kääntyykin esineellistämään miehiä naisten sijaan. Ennen kaikkea huomiota on kiinnitetty male gaze - female gaze -jaottelun kaksinapaisuuteen ja female gaze -käsitteen poissulkevuuteen.

Käsite sisältää oletuksen siitä, että on jokin tietty, universaali naiseus ja "naisten" tapa nähdä maailmaa. Termillä onkin viitattu lähinnä keskiluokkaisten, valkoisten cis-heteronaisten tuottamiin visuaalisiin esityksiin, eikä keskusteluun ole sisällytetty vähemmistöjä tai sukupuolibinäärin ulkopuolisia tekijöitä. Näkisinkin girl gaze -kulttuurin uuden sukupolven vastauksena aikansa eläneille määritelmille; tekemisen tapana, joka pohjautuu ajatukseen postmodernin identiteetin muovautuvuudesta. Yksikään naiseuden kokemus ei ole universaali eikä, kuten amerikkalainen tutkija Amy K. Guenther osuvasti sanoittaa, yksikään myöskään täysin uniikki. Jokaisen naisen – ja tytön! – on neuvoteltava asemansa suhteessa rotuun, sukupuoleen, seksuaalisuuteen, luokkaan, uskontoon, abilitettiin ja/tai kansallisuuteen. (Guenther 2020, 79)

Stuart Hallin mukaan postmodernilla subjektilla ei ole kiinteää tai pysyvää identiteettiä, vaan identiteetti muovautuu ja muuttuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä esitetään tai miten meihin viitataan meitä ympäröivissä kulttuurissa rakenteissa. Subjekti ottaa haltuun eri aikoina moninaisia, keskenään ristiriitaisia identiteettejä, joista ei tarvitse muodostua yhdenmukaista "itseä". Hallin mukaan täydellisen yhtenäinen ja koherentti identiteetti on fantasia; "narratiivi itsestä", jonka rakennamme tunteaksemme

olomme helpommaksi. Juurikin merkitysjärjestelmät ja kulttuuriset representaatiot kuitenkin tuovat eteemme neuvoteltavia mahdollisia identiteettejä, joihin voimme kokea hetkellisesti samaistuvamme. (Hall 1996, 277) Girl gaze -kulttuurin voidaankin nähdä syleilevän identiteettien monimuotoisuutta ja toimivan female gazen inklusiivisempänä, intersektionaalisempänä versiona, joka ammentaa identiteetin liukuvuudesta; ikään kuin vastavoiman vastavoimana, joka haastaa totutut tekemisen raamit ja syleilee tyttöyden äärettömän monia ulottuvuuksia.

2.3. Konstruktivistinen ulottuvuus – representaatio rakentaa todellisuutta

Representaation konstruktivistisella tasolla tarkoitetaan sen todellisuutta tuottavien ulottuvuuksien tarkastelua. Kuvan voidaan ajatella olevan jaettuja merkityksiä rakentava kieli; väline, joka tekee asioita, ajatuksia ja ilmiöitä ymmärrettäviksi kulttuurin jäsenten kesken (Hall 2003, 1; Mäkiranta 2010, 104). Kuvien tuottaminen ja tulkitseminen onkin aina kytköksissä kieleen ja kulttuuriin, joiden kautta ympäröivää todellisuuttamme muokkautuu. Erilaiset visuaaliset esitykset ja niiden sisältämät kertomukset ja selitykset antavat merkityksiä sille, millaisena maailman näemme ja miten sen järkeistämme.

Baudrillardin mukaan postmoderni media tarjoaa maailmasta vain toissijaisia esityksiä, joiden varaan meitä ympäröivä hypertodellisuus rakentuu. Mediateoreetikko John Fiske mukaan nykymedia ei kuitenkaan tuota toissijaisia esityksiä, vaan itse todellisuutta (Fiske 1996).

Ihminen maisemassa – kuulumista kuvan keinoin

Maisemaan sijoitettu henkilökuva on yksinkertaisimmillaankin vahvasti merkityksillä latautunut representaatio. Maisemakuvasta tulee aina

kiinnostava, kun siihen sijoittaa ihmisen. Näin maiseman esitykseen tulee toinen taso; jännite, joka saa katsojan miettimään henkilön suhdetta ympäristöönsä. Tulkitseva mieli etsii merkityksiä henkilön ja maiseman väliltä ja alkaa rakentaa kuulumisen narratiivia.

Maisemalle on erilaisia maantieteellisiä, kulttuurisia ja poliittisia määritelmiä. Kulttuuriantropologi Tim Ingold on korostanut maiseman väliaikaisuutta ja sen luonnetta jatkuvasti avautuvana kertomuksena. Sen sijaan, että näkisimme maiseman muuttumattomana ihmisen toiminnan näyttämönä tai taustana, voimme ajatella sitä jatkumona, joka muokkautuu siihen kohdistuvan tekemisen ja siinä olemisen myötä. Maisema on ajankulun hiljainen todistaja; se sisältää kaikkien niiden muistot, jotka ovat sitä asuttaneet. (Ingold 1993)

Valokuva maisemasta ei ole itse maisema. Maisema on moniaistinen, kolmiulotteinen ja rajaton, kun taas valokuva maisemasta “yksinomaan näköaistiin sidottu, yleensä kaksiulotteinen raja-alue tietyssä ajassa ja paikassa” (Luukkonen 2017, 60). Valokuvataiteessa, joka esittää maisemaan sijoitettua henkilöä, maisemaa käytetään väistämättä näyttämönä ihmisen tekemiselle. Maisemaan sijoitetun henkilökuvan punctum,⁷ särö, joka tekee kuvasta kiinnostavan, syntyy kuitenkin juurikin jännitteestä, joka rakentuu, koska ajattelemme maisemaa kertomuksena, jota siihen kohdistettu toiminta muovaa. Valokuva on aina metonymia eli kokonaisuudesta lohkaistu ja samalla sitä edustava merkki, ja valokuvaamisen toiminta merkityksellistää katsojalle juuri kyseisen rajatun maiseman. (Seppänen 2008) Henkilön taustalle asetettu kuva maisemasta ei toimisi samalla tavalla. Poeettinen käsityksemme maiseman kantamista muistoista ja maisemasta kertomuksena vaikuttaa siihen, miten katsomme siihen sijoitettua henkilökuvaa.

⁷ Barthes, valoisia huone

Nykypäivän tyttölähtöistä maisemaan sijoitettua henkilökuvausta tarkastellessamme liitämme pakostakin maisemaan symbolisia merkityksiä naiseuden ja luonnon “mystisestä” suhteesta. Naissukupuoli on valtaosassa kulttuureja perinteisesti yhdistetty luontoon ja “hoivaan” (Ortner 1974). Kyseistä yhteyttä on historiallisesti hyödynnetty sekä naissukupuolen että ympäristön sortamisessa, minkä tunnustamiselle ja voimaannuttavalle haltuunotolle rakentuukin 1960- ja 1970-luvuilla suosituksi noussut ekofeministinen aatesuuntaus (Archambault 1993).

Ekofeminismin teoreettisena terminä esitteli ensimmäisen kerran vuonna 1974 ranskalainen kirjailija Francoise d'Eaubonne (Gates 1996). Aate peräänkuuluttaa feminististä vallankumousta, joka varmistaa ympäristön selviämisen (Sydee ja Beder 2001). Ekofeministisen näkemyksen mukaan patriarkaalin naissukupuolen alistaminen ja länsimaisen kehityksen aiheuttama luonnon alistaminen liittyvät olennaisesti toisiinsa juurikin siksi, että nainen on aina nähty luontoon verrannollisena “toisena”. Sekä naissukupuoli ja luonto nähdään siis patriarkaalisen järjestelmän hyväksikäytön uhreina, ja molempien sortoa vastustaakseen naisten pitää tulla “osaksi luontoa”, elää siinä ja sen kanssa (Munroe 2011).

Aatesuuntaus on innoittanut runsaasti feminismiin ja ympäristönsuojelun rajapinnoilta ammentavaa taidetta, joka käsittelee naiseuden, luonnon ja kehollisuuden suhdetta. Instagramissa tunnettuutta saavuttaneiden nykyvalokuvaajien, kuten esimerkiksi Carlota Guerreron, Maria Tomanovan ja tässä tutkimuksessa aineistona toimivan Masha Demianovan, töissä on nähtävissä paljon samaa kuin 60- ja 70-lukujen ekofeministisen aatteen vaikutuksista ammentavassa naislähtöisessä taiteessa. Ihmiskeho asetetaan osaksi maisemaa, ja teokset pohtivat kehollisuuden kautta ihmisen ja ympäristön suhdetta.

Pääosin valkoisten ajattelijoiden ja taiteilijoiden piireistä lähtöisin oleva ekofeminismi on saanut runsaasti kritiikkiä osakseen, eikä sitä pidetä nykypäivänä kovinkaan relevanttina lähestymistapana feminismiin tai ympäristöasioiden ympärille kietoutuviin kysymyksiin. Ekofeminismiä on arvosteltu sen essentialisoivasta sukupuolikäsityksestä, jonka mukaan biologinen naiseus on jotakin synnynnäistä ja universaalisti jaettua. Asettaessaan naiseuden “ylemmäksi” sen luontosuhteen perusteella ekofeminismi toiseuttaa miehisyyden kehollisen kokemuksen perusteella, eli päätyy paradoksaalisesti toteuttamaan samaa hierarkkista dualismia mitä se väittää vastustavansa. Lisäksi ekofeminismin on huomautettu näkevän naiskehon yksinomaa biologisen sukupuolen ja lisääntymiskyvyn kautta, mikä heijastelee naisten kehollisuuden kokemuksen päälle langetettua patriarkaalista valtaa. Lisääntymiskykyyn ja muihin kyseenalaisiin “naiseuden ideaaleihin” nojaava aate sulkee myöskin ulos naiskehot, jotka eivät kykene lisääntymään tai muuten toteuttamaan tiettyjä naiselta toivottuja tai odotettuja asioita. Myös hoivaavuus ja huolehtivuus, perinteisesti feminiinisyyden ideaaliin liitetyt piirteet, ovat keskeisiä ekofeministisessä etiikassa. Ekofeminismi rakentuu yleistetyn naiseuden ja mieheyden olemuksen varaan ja vahvistaakin pohjimmiltaan näin stereotypioita, joiden varaan sortavat rakenteet nojaavat. (Archambault 1993; Biehl 1991)

Ekofeministinen aate rakentuu vahvasti metaforien ja myyttien varaan – esimerkiksi metafora maasta hoivaavana naishahmona on keskeinen ekofeministiselle ideologialle. Aatteen kritiikki onkin nostanut esiin sen intellektuellin taantuneisuuden ja irrationalismin (Biehl 1991, 2; Sargisson 2010, 52). Ekofeminismiä on arvosteltu myös sen poliittisesta tehottomuudesta (Sargisson 2010, 52).

Ekofeminismin käsite kattaa toki laajan kirjon aatteita, ja esimerkiksi Donna Harawayn ekofeminismiä on pidetty anti-essentialistisena, perinteisen luonnon ideaa purkavana edistyksellisenä ajatteluna (Gomez 2012). Posthumanismi, jossa ihmisen tiedollinen ja oikeudellinen erikoisasema suhteessa luontoon ja muihin eläimiin kyseenalaistetaan, on 2020-luvulla suosittu taiteilijoita innoittava aate, ja sen vaikutuspiirissä ekofeminisminkin on mahdollista muovautua nykypäivään sopivaksi – ehkä jopa tuoda keskusteluun hyödyllisiä näkökulmia. Posthumanismiin vahvasti vaikuttaneen filosofi Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisen ajattelun mukaan ulkopuolellamme oleva luonto näyttäytyy meille itsemme kautta: olemme osa “jotakin luontoa”, ja vastavuoroisesti elävät olennot ja jopa tilat puhuvat meille meistä itsestämme käsin (Priest 2003, 206). Merleau-Pontyn ajatteluun nojaten voidaan väittää, että ihmisellä on aina ympäristöönsä ainakin jonkinlainen syvällinen yhteys, jonka voi todella kokea vain itsestään käsin.

Alkuperäiseen essentialisoivaan ekofeminismiin liittyy kuitenkin paljon ongelmia, eikä sen ole nähty merkittävästi edistävän luonnon tai naisen asemaa. Feministinen ajattelu ylipäättään on muuttunut 1970-luvulta huomattavasti inklusiivisempaan ja intersektionaalisempaan suuntaan (Munro 2013), eli aate pyrkii ajamaan tasa-arvoa mahdollisimman laaja-alaisesti ja erilaiset sorron risteämät huomioiden. Y- ja Z-sukupolvien, eli 1980-, 1990- ja 2000-luvuilla sekä 2010-luvun alussa syntyneiden, näkemys sukupuolesta onkin selkeästi moninaisempi kuin alkuperäisillä ekofeministeillä (Hammack 2019; Marsh 2016). Nykypäivän tyttölähtöinen luontoon sijoitettu henkilövalokuva kuuluu kuitenkin ainakin osittain 1960- ja 1970-lukujen ekofeminismin kanssa samaan jatkumoon, eikä aatteen perinnettä voi sivuuttaa aineistoa tulkitessa. Sen sijaan nykyilmaisua kannattaa peilata ekofeminististä viitekehystä vasten ja kiinnittää huomiota esimerkiksi siihen, miten 2020-luvulla tuotettu kuvasto mahdollisesti hyödyntää ekofeminismin

perintöä kyseenalaistaen ja purkaen samalla essentialisoivia, taantuneita luonnon ja naiseuden yhteyden malleja.

Metaforat, myytti & utopia

Kuvalla on aina sekä representationaalinen ulottuvuus, eli se, mitä kohde esittää, sekä symbolinen ulottuvuus, eli se, mitä merkityksiä kuva aktivoi. (Barthes 1957) Luonnontilaiseen maisemaan sijoitettuun henkilökuvaukseen, joka peilaa ihmisen ja tämän ympäristön suhdetta, sisältyy väistämättä paljon symboliikkaa, joka rakentuu metaforien varaan – kuten jo aikaisemmassa kappaleessa todettiin, ekofeministinen ajattelu ja ilmaisu nojaa pohjimmiltaan metaforaan luonnosta feminiinisenä ja sen ympärille rakennettuun symboliikkaan.

Metaforat ovat kytköksissä myytteihin ja ideologioihin: metaforien ja myyttien luonnollisuus toimii usein ideologisena tekijänä, joka pönkittää vallitsevaa käsitystä ja pitää yllä tietynlaista, usein vahingollista narratiivia. Filosofi Louis Althusserin mukaan estetisoivat visuaaliset esitykset tarjoavat meille subjektiuden ja katsojuuden rakentumisen paikkoja, joissa jokin tietyn yksittäisen ihmisen tai tietyn intressiryhmän ideologia, eli tapa tulkita subjektin ja todellisuuden välistä suhdettam, pyritään esittämään mahdollisimman neutraalina ja luonnollisena. (Althusser 1984)

Roland Barthesin myyttikritiikin mukaan yhteiskunta tuottaa stereotypioita, “keinotekoisuuden huippuja”, joita kulutamme valheellisesti synnynnäisten merkitysten tapaan. Modernien myyttien avulla historialliset ja yhteiskunnalliset ilmiöt ja tilanteet saadaan näyttämään luonnollisilta, jolloin emme huomaa niiden sisältämiä vallankäytön muotoja.

Myytti muuttaa tulkitun merkityksen muodoksi. Barthesin mukaan mikä tahansa arkinen asia voi olla myytti: onhan maailma “äärettömän vihjaileva”. Myös valokuva toimii myytin tavoin ja esittää kulttuurin luonnoksi. (Barthes 1957) Etenkin runsaasti symboliikkaa sisäänsä kätkevä poeettinen eli mielikuvitukseen vetoava valokuva suorastaan pyrkii rakentamaan myyttiä jostakin; symboliikka romantisoi ja jättää kertomatta sen, mikä myytin kaavaan ei sovi.

Barthesin mukaan demytologisoiva semiotiikka voi toimia yhteiskuntakritiikin välineenä. Semioottisen analyysin keinoin myyttejä voi purkaa ja näin nostaa esiin yhteiskunnallisia epäkohtia eli vakiintuneita käsityksiä, jotka pohjaavat muodoksi muuttuneeseen merkitykseen eli myyttiin.

Metaforat nähdään siis kriittisessä yhteiskunnan ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa usein vahingollisina myyttien ja ideologioiden rakennusvälineinä. Tarkastelemalla kuvan metaforia ja symboliikkaa on mahdollista pureutua sortavien hegemonisten eli vallalla olevien ideologioiden käsitysten ja normien syntyyn ja hajottaa niitä. Metaforiin sisältyy kuitenkin myös usein käyttämätön mahdollisuus luoda uusia todellisuuksia, utopioita.

Utopia-ajattelu on toki ollut olemassa jossain muodossa “aikojen alusta”. Itse utopian käsite kuitenkin tuli tunnetuksi Thomas Moren vuonna 1500-luvun alussa ilmestyneen Utopia-romaanin kautta. Jo sana “utopia” sisältää kaksoismerkityksen, joka koostuu kreikan kielen sanoista “ou” (ei/ei missään), “éu” (ihanteellinen/hyvä) ja “topos” (paikka/alue). Niinpä utopia tarkoittaa paitsi “parasta paikkaa ikinä” (“éu-topos”), myös “paikkaa, jota ei ole olemassa” (“ou-topos”). (Halsaa 1988)

Utopiat ovat sovinnaiseen ja totuttuun ajatteluun kohdistuvia protesteja, jotka kasvavat “vakiintuneen yhteiskunnan huokosissa” (Halsaa 1988, 323). Niillä on

kyky heilauttaa yhteiskunnan henkistä ilmastoja uuteen suuntaan. Utopioita voidaan ajatella vallankumouksen hienovaraisina muotoina, joiden kehittämisessä uusilla teknologioilla on merkittävä rooli.

Feminististen utopioiden tekijät luovat tiloja, joissa naiset “eivät vielä voi elää” (Pfaelzer 1988). Instagramin kautta tapahtuvat mystifioinnin keinotkin voi siis valjastaa sen näyttämiseen, mitä voisi olla tai mihin voisimme pyrkiä.

3. Tutkimusmenetelmä

Lähestymistapani tutkimusaiheeseen on kriittinen visuaalinen analyysi, ja tutkimuksessa yhdistellään konstruktionistista sekä intentionaalista representaatiotutkimusta. Tutkimus tarkastelee kuvia tietyssä ajassa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa tuotettuina visuaalisina esityksinä. Lisäksi esityksistä etsitään semioottisen analyysin keinoin merkityksiä ja tapoja, joilla tuotetut esitykset muokkaavat todellisuutta.

Pyrin toteuttamaan analyysissä Judith Fetterleyn vastustavaa lukemistapaa, eli feminististä luentaa, joka ottaa kriittisen aseman ja pyrkii purkamaan valta-asetelmia (Fetterley 1989). Koen Fetterleyn lukustrategian, joka tähtää torjumaan aineiston lukijalle avoimesti tai epäsuorasti tarjoaman suhtautumistavan, oivalliseksi työkaluksi myös tyttölähtöistä aineistoa tulkitessa: pyrkimyksenä on pysyä mahdollisimman kriittisenä joka suuntaan, eikä ottaa ilmiselviä asetelmia annettuna, vaan mennä ikään kuin niiden “taakse”.

Aineiston analyysia ja semioosia eli merkityksenantoa kuljettavana kehyksenä toimivat Roland Barthesin kolme kuvanluennan tasoa (Barthes 1972). Päädyin kyseiseen menetelmään, sillä halusin edetä analyysissä jonkinlaisten raamien

sisällä säilyttäen kuitenkin aihetta ja aineistoa kunnioittavan häilyvyyden. Taiteellisen valokuvan merkityksenmuodostusta olisi keinotekoista suorittaa kylmän tieteellisesti. Barthesin ajattelun mukaan merkityksiä ei voikaan vangita lopullisesti, vaan ne pysyvät aina liikkeessä.

Roland Barthesin kolmen tason tulkintamallin mukaan aineistoa lähiluetaan etsimällä semioottisia merkityksiä denotaation eli informaation, konnotaation eli symbolisen sekä signifikanssin eli myytin tasoilla. Ihmisellä on luontainen tarve selittää, järkeistää ja täyttää tarinan “aukot”. Signifikaation eli denotaation ja konnotaation tasot virittelevät arvoituksen ja odotuksen jostakin. Signifikanssin tasolla vastaus ja lopullinen tulkinta jää kuitenkin katsojan pääteltäväksi.

Denotaation eli informaation taso sisältää “kaiken sen mitä kuva näyttää”, yleisen ja yksiselitteisen merkityksen. Denotaation tasolla liikkuva analyysi tarkastelee kuvan suoraa kommunikaatiota; lavasteet, ihmiset ja kuvan tarina ovat esillä tällä tasolla ja välittyvät katsojalle (Barthes 1993, 135). Denotaation taso sisältää siis kaiken sen, mikä kuvassa konkreettisesti näkyy riippumatta katsojan subjektiivisesta tulkinnasta, kulttuurisesta kontekstista tai kyvystä tunnistaa intertekstuaalisia viittauksia.

Itse tulkinta, semioosi, tapahtuu konnotaation eli symbolisen tasolla. Symbolinen taso sisältää kuvan sanomalle otollista, viitteellistä sekä kerronnallista kulttuurista tai historiallista symboliikkaa. Konnotaation tasolla kuvan tulkintaa ohjaa selkeiden ja tunnistettavien jaettujen merkitysten etsiminen. Merkitsijät ja merkityt kohtaavat ja kohtausten maailma täydentyy; katsoja etsii oman ymmärryshorisonttinsa mukaisen tulkinnan kautta tekijän luomaa merkitystä. Luenta tapahtuu kuin vihjeitä seuraten, kunnes kohde löytyy. (Barthes 1993b: 136)

Konnotaatioon liittyvät myös metaforan ja metonymian käsitteet: metafora siirtää merkityksen yhdestä paradigmasta toiseen, kun taas metonymia viittaa siihen, että osa edustaa kokonaisuutta. Paradigma ja syntagma muodostavat merkkisysteemiä jäsentävän käsiteparin, jossa syntagma kuvaa merkkien yhdistämistä toisiinsa lauseiden tapaan. Paradigma kuvaa kategoriaa, jonka sisältä merkki voidaan valita. (Barthes 1964)

Kolmas taso, signifikanssin taso, etsii sitä, mikä jää yli; merkitsijöitä, joilta puuttuu selkeä merkitty. Tällä tasolla keskitytään niihin kuvan osiin, joilla ei sinänsä ole ilmiselvää merkitystä itse kuvalle ja sen kertomukselle. Nuo osat kohoavat esiin vasta, kun katsoja nostaa ne keskiöön. Kuvan narratiiviin jää aina aukkoja, joita sen tulkitsijan mieli pyrkii luonnostaan täyttämään. Signifikanssin taso tuo näitä aukkoja näkyväksi ja tarkastelee sitä, millaisia tapahtumia ja motiiveja esitetyn näennäisen narratiivin taustalla voisi mahdollisesti vaikuttaa. Tällä tasolla kuvan “kesyttömyydestä” otetaan siis kaikki irti.

4. Aineiston analyysi

Etenen analyysissä Barthesin kolmen tason tulkintamallin mukaan etsimällä kuvista keskeisiä denotaatioita, joiden kautta edetään symbolisen ja edelleen signifikanssin tason tulkintoihin. Analyysissä nostetaan esiin sekä aineistolle tyypillisiä seikkoja että keskinäisiä poikkeavuuksia. Tulkinta ja siitä kumpuavat pohdinnat rakentuvat oman ymmärryshorisonttini varaan, ja joku toinen löytäisi kuvista taatusti täysin erilaisia merkityksiä. Analyysi kuitenkin etenee oman tutkijanpositioni puitteissa.

Analyysi pyrkii aineistoa erittelemällä ja tulkitsemalla löytämään vastauksia siihen, millaisista lähtökohdista Instagramin jälkeisen ajan tyttölähtöinen valokuvailmaisuus rakentuu ja minkälaisia merkityksiä se tuottaa. Yhden valokuvaajan töistä koostuvan aineiston pohjalta ei toki voi vetää päätelmiä, jotka pätsivät Instagramin jälkeisen ajan tyttölähtöiseen valokuvailmaisuun yleisellä tasolla. Rajattua aineistoa tarkastelemalla ja tulkitsemalla voidaan kuitenkin nostaa esiin joitakin kulttuurisia lähtökohtia, jotka Instagramin jälkeisen ajan ilmaisu osaltaan rakentavat, sekä totuttua kuvastoa toisaalta toistavia ja toisaalta vastustavia merkityksiä, joiden kautta tuotetaan tyttölähtöistä todellisuutta ja mahdollisia maailmoja.

4.1. Tila, rajausta, protagonistia

Informaation eli denotaation tasolla lähdemme tulkitsemaan kuvaa erittelemällä siitä ne elementit, merkitsijät, jotka kuva näyttää konkreettisesti. Tutkimme siis ympäristöä, kuvaan sijoitettua henkilöä eli kuvan protagonistia ja kuvan esittämää tapahtumaa sellaisena kuin se katsojalle välittyy.

Esimerkiksi kuvassa 19 on pieni, tiheän havumetsän ympäröimä lampi tai joki, jonka keskellä on kaadettu, veteen puoliksi vajonnut puunrunko. Yksinäisen puunrungon päällä tasapainottelee polvet koukussa ja kämmenet puun pinnalla myöskin yksinäinen pitkä- ja ruskeahiuksinen laiha, aseteltu valkoihoinen henkilö. Henkilö sekä puunrunko heijastuvat peilikuvana tummaan veteen. Kuvan rajausta on neliönmuotoinen, ja puunrunko sekä henkilö sen päällä on aseteltu kuvan keskelle. Etualalle jää vaaleansinisen taivaan ja pilvien veteen piirtyvä heijastus.

Aineiston muotokuvissa, joista yllä kuvailtu teos on tyyppiesimerkki, keskeisesti esiin nousevina denotaatioina voidaan nähdä luonnontilaiset,

maisemat, rakentamattomat ympäristöt, joihin kuvattavat henkilöt on sijoitettu kuin osaksi maisemaa, sekä kuvattavat henkilöt itsessään. Merkityksenantoprosessi käynnistyy kuvatusta maisemasta suhteessa siihen sijoitettuun henkilöön ja vastavuoroisesti kuvattavasta henkilöstä suhteessa maisemaan, johon hänet on sijoitettu. Toisistaan riippuvaisia keskeisiä merkitsijöitä ei ole siis mielekästä tulkita tai arvottaa irrallisina toisistaan. Denotaation tasolla kuvan tarina on yksinkertaisesti se, että ihminen on maisemassa.

Denotaation tasolla voidaan havaita, että henkilöt on kuvattu joko luonnonläheisiksi mielletäviin, ympäristöön sointuviin sävyihin pukeutuneina (poikkeuksena Pussy Riot ja riemastuttavasti maisemaan sopimattomat neonväriset vaatteet) tai kokonaan ilman vaatteita. Kuvan 20 henkilön keho on peitetty simpukoilla ja oljilla, ja kuvan 28 kivisellä rannalla makaavan hahmon rintakehälle on aseteltu pitkulaisia kiviä. Hahmoa sulautetaan näin osaksi maisemaa ja häivytetään - toki keinotekoisesti - rajaa ihmisen ja ympäristön välillä. Näin syntyy konnotaatio ainakin jonkinasteisesta ihmisen ja luonnon yhteenkuuluvuudesta. Mielenkiintoista onkin, miten kuvan "genre" hämärtyy. Onko näiden kuvien keskiössä luonto vai ihminen? Toisaalta, voiko tai tarvitseeko niitä edes jakaa erilleen? Signifikanssin tasolla voidaan tulkita myös, että alastomat vartalot on esitetty joko päättäväisen tekevinä ja pystyvinä (kuvat 3, 9, 10), itsenäisen huolettomina (9, 10) tai ikään kuin neutraalina luonnon jatkeena (kuvat 15, 20, 40).

Kuvien henkilöt on poikkeuksetta aseteltu kuvien keskelle tai keskeiseen kohtaan, mutta henkilön tunnistettavuus ja koko suhteessa ympäröivään maisemaan vaihtelee. Kuvattavat ovat kaukana kamerasta, heidän hiuksensa ovat kasvojen edessä tai he ovat selin kameraan. Joissakin kuvissa hahmo on sulautettu tai häivytetty ympäristöön ja taustaan niin, että häntä tuskin erottaa

siitä laisinkaan. Kuvassa 16 ei nähdä henkilöistä muuta kuin jalat ja kuvassa 20 pelkkä keskivartalo. Kuvissa 02, 06, 14 ja 22 henkilö saattaa jäädä kokonaan huomaamatta, jos kuvaa ei katso tarkkaavaisesti. Katsoja joutuu ikään kuin säilyttämään tietyn etäisyyden kuvattaviin henkilöihin, eikä voi todella tietää, mitä muotokuvien kohteet ajattelevat tai minkälainen mieliala heillä on. Etäisyys kunnioittaa kuvien henkilöitä ja korostaa heidän toimijuuttaan: katseen kohteella on oikeus omiin ajatuksiin, eikä tämä ole velkaa katsojalle.

Aineistossa esiintyvien muotokuvien henkilöiden olemusta määrittää siis kautta linjan selkeä anonymiteetti: kuvan kohteiden olemus on varsin tunnistamaton, ja kuvattavien kasvot ovat selkeästi henkilöitävissä vain kuvissa 09, 12, 16, 24, 34 ja 38. Kuvassa 17 yli puolet henkilön kasvoista on varpujen peitossa, ja kuvassa 25 henkilön kasvoilla on auringon eteen kohotetun käden tumma varjo. Selkeän informaation puute jättää auki kysymyksiä ja luo tulkinnan toiseen ja kolmanteen vaiheeseen, eli konnotaation ja signifikanssin tulkintatasoille, suuren määrän jännitteitä. Selkeiden seemien eli merkitsijöiden uupuessa katsojan mieli alkaa etsiä mahdollisia yhteyksiä merkitsijöiden välillä ja rakentaa myyttistä narratiivia sille tarjottujen välineiden varassa.

Suurin osa kuvien henkilöistä katsoo poispäin kamerasta, mikä osaltaan synnyttää tiettyä etäisyyttä ja tukee konnotaatioita salaperäisyydestä. Signifikanssin tasolla mieleen nousee ajatus siitä, että henkilöt ovat kuin tietämättömiä kameran läsnäolosta. Hahmot esitetään siis yhtäaikaaisesti toisaalta ympäröivään maisemaan heitettyinä objekteina ja toisaalta päättäväisen välinpitämättöminä, vahvoina, omasta olemisestaan ja tekemisestään tietoisina ja vastuullisina toimijoina.

Denotaation tasolla voidaan huomioida myöskin, että hahmot ovat useimmiten yksin, ainoina ihmisinä kuva-alalla, ja kuvien rajausta on muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta varsin laaja. Konnotaation tasolla voidaan ajatella, että rajauksella korostetaan ympäristön autioutta ja henkilöiden totaalista eristäytyneisyyttä.

Suurella osalla kuvista maisema on karua ja jylhää periferiaa. Kuvissa on havaittavuuksia yhtäläisyyksiä Sally Mannin ilmaisuun, jonka mustavalkokuvat tunnetaan synkän uhkaavasta tyhjyyden tunnusta. Tyhjiys, maisema, voi toimia myös ikään kuin protagonistina itsekin (Tommasini 2013); tyhjälle tilalle on rajattu kuvassa niin merkittävä rooli, että tuntuu, kuin sillä olisi oma tahto. Paikka, maisema, voi ilmaista myös henkistä tai tunteellista mielentilaa tai kulttuurista ja poliittista rakennetta (Keskitalo-Foley & Naskali 2013, 10). Tietyissä keskeisissä paikoissa sijaitsevilla on valta määritellä todellisuus ja normit, ja syrjäinen periferia jää marginaaliin. Demianovan kuvien syrjäisten maisemien voidaankin ajatella symboloivan jonkinlaista marginaalissa olemista.

Instagram muokkaa kuvan olemusta muuttamalla sen rajausta: lähtökohtaisesti kuvat ladataan sovellukseen neliön muotoisina, ja tiiviimpi rajausta johdattelee tulkitsijaa väistämättä. Eri tavalla rajattu esitys, josta jää osia pois, ei ole sama kuva kuin alkuperäinen. Annettu oletusrajausta kuljettaa visuaalista ihannettamme takaisin vanhan filmikuvan tyyliin, jossa kuva on tiivis kurkistus hetkeen - kauemmas mahtailevista laajakuvista, joiden arvo perustuu jokaisen pikselin ja HDR-väriskaalan värin tavoitteluun. Esitysalusta vahvistaakin kuvan ilmaisuvoiman ja symboliikan merkitystä.

Signifikanssin tasolla kuvissa on havaittavissa vahvaa eksistentiaalista yksinäisyyttä: kuvattavat henkilöt ovat usein tuulen riepottelemia, liikkeessä,

kyyryssä, velttoina maassa tai vedessä tai katsovat joko nöyrästi maahan tai ylöspäin kuin vastauksia etsien. Joissakin kuvissa esiintyy kaksi henkilöä, mikä voidaan konnotaation tasolla tulkita metaforaksi yhteisöllisyydestä, solidaarisuudesta ja välittämisestä vastapainona oman onnensa nojaan jäämiselle tai itsekkäälle eloonjäämistäistelulle.

4.2. Tarina ja tapahtuma

Signifikanssin tasolla mieleen nousee kysymyksiä kuvan henkilön ja tämän ympäristön suhteesta. Miksi tämä henkilö on juuri tässä ympäristössä, onko hänellä selkeä suhde tähän paikkaan? Mitä hän ajattelee omasta kuulumisestaan ja olemisestaan, muista ihmisistä, maailmasta, yhteiskunnasta, kansallisuudesta, tyttöydestä ja naiseudesta? Mihin hän on menossa ja mistä tulossa, miten ja miksi päätynyt juuri sinne – onko tämä paikka läheinen ja tuttu hänelle, esimerkiksi lapsuuden maisema, vai kuvastetaanko vieraalla ympäristöllä vain puhtaasti esimerkiksi henkilön sielunmaisemaa? Kuvaa katsoessa nousee mieleen kysymyksiä siitä, mitä henkilö toivoo, tahtoo tai pelkää. Mistä hän on surullinen, entä mistä unelmoi? Kuka hän on ja millaista elämäntyyliä edustaa? Pohdintojen ryöpytessä ristiin rastiin hämärtyy, missä todellisuuden ja tarkoituksella rakennetun myytin raja kulkee. Onko rajanvedolla edes merkitystä taiteellisen valokuvan kontekstissa?

Kuvista voidaan löytää jonkin verran selkeää liikettä ja suuntaa jonnekin. Kuvassa 1 henkilö hyppää pää edellä veteen ja kuvassa 6 pieni, etäältä kuvattu hahmo näyttää juoksevan pakoon avarassa lumisessa maisemassa. Kuvien 9 ja 10 hahmot liukuvat tai kierivät alas loivaa rinnettä huolettoman oloisina. Kuvan 12 henkilö roikkuu oksasta käsillä ja jaloilla, ja kuvassa 19 henkilö tasapainottelee puunrungon päällä. Kuvissa 1, 6, 9, 10, 12 ja 19 on siis selkeä tekemisen suunta - tähän on tultu jostain, ja ollaan menossa jonnekin.

Toiminnalla tuntuu olevan selkeä sitä edeltävä sekä seuraava tapahtuma. Tapahtumia ei voi kuitenkaan kuin arvuutella, ja mystinen, signifikanssin tasolla latautunut tunnelma syntyykin suurelta osin juuri siitä.

Miten henkilö on päätenyt itseksien puunrunon päälle keskelle lampea? Pääseekö hän seisomaan, hyppää veteen hallitusti ja ui lopulta rantaan, vai menettääkö hän tasapainonsa ja päätyy veteen yllättäen, valmistautumatta? Kuvaparissa 5 tuuli näyttää riepottavan henkilöä, joka kuitenkin seisoo paikoillaan. Kuvan 15 hahmo kelluu kasvot veteen upotettuina, ja vesi liplattaa ympärillä. Katsoja kuitenkin tietää, ettei kasvoja voi pitää vedessä pitkään, mistä syntyy väistämätön epämukavuuden tunne ja toive siitä, että henkilö nostaisi päänsä pian. Kuvassa 4 hahmo makaa puoliksi rantapientareella ja puoliksi veden yllä, ja on niin ikään painanut kasvonsa veteen. Henkilö näyttää elottomalta, ja katsoja tietenkin toivoo, ettei tämä ole. Mikäli henkilö on hengissä, hän tuntuu etsivän jotakin. Mitä se on, ja löytyykö se? Niin tai näin, tuossa asennossa ei voi olla kauaa. Vesi on monissa kuvissa keskeinen elementti, mikä osaltaan liittää representaatioihin signifikanssin tasolla posthumanistisen fenomenologian ulottuvuuksia (Neimanis 2016): ihmiset ovat suurimmaksi osaksi vettä, ja henkilön sijoittaminen veden ääreen voidaankin tulkita viitteeksi siitä, että ihminen on luonnon jatkumo.

Demianovan kuvat ovat perimmäiseltä luonteeltaan salaperäisyyden varaan rakentuvia. Kuviin ikuistettujen henkilöiden identiteettiä, heidän ajatuksistaan puhumattakaan, on vaikeaa tai mahdotonta määrittää kuvien perusteella. Kuten Barthes on peräänkuuluttanut, tulkinnanvaraisuus on toki ominaista valokuvaukselle yleensäkin. Valokuvan taika rakentuu suurelta osin sen varaan, että vangittua hetkeä tai asetelmaa tulkitaan irrallisena niin sitä edeltäneestä menneisyydestä kuin tulevista tapahtumistakin.

4.3. Vastustava toimettomuus

Konnotaation tasolla kuva 4 voidaan tulkita klassiseksi miehisen katseen kaanonin mukailevaksi kuvastoksi, jossa passiivinen naisen ruumis retkottaa avuttomana aloillaan. Vastustavan lukemisen ja intentionaalisen representaatioanalyysin kautta voimme kuitenkin löytää kuvasta signifikanssin tasolla itsestäänselvän tulkinnan ja “avuttoman tytön” myytin kumoavia merkityksiä. Ehkä kuvaaja haluaakin kyseenalaistaa juuri sen, miksi pelkkä paikoillaan oleminen seksuaalisoidaan. Ehkä kasvojen painaminen veteen on metafora yhteydestä luontoon; henkilö “hengittää” virtaa. Ehkä hahmo onkin kasvot lammessa miettien, noustako lainkaan. Kuva on toki synkkä. Voidaan kuitenkin ajatusleikkinä miettiä, millaisia tulkintoja merkitsijät synnyttäisivät, jos kuvan henkilö olisi selkeästi miesoletettu. Takertuisimmeko tulkinnassa ulkopuolelta tarkasteltavaan *objektiin*, “avuttomaan hahmoon”, vai herättäisikö kuva miellelyhtymän syvällisestä metaforan kautta esitetystä eksistentiaalisesta pohdinnasta, johon samaistumme kuvan henkilöstä käsin?

Demianovan muotokuvien henkilöiden olemus on monissa kuvissa hyvin androgyyni eli sukupuoleltaan häilyvä. Toisaalta monissa kuvissa on suorastaan kliseistä herkkyyttä, jonka konnotaation tasolla liitämme “tyttömäisyyteen”. Anteeksipyytelemättömän haavoittuvaliset hahmot on viskattu denotaation tasollakin havaittavaan poeettisen karuun maisemaan, veden äärelle tai kukkaniityille harhailemaan.

Valta-asetelmaltaan tasa-arvoinen tyttöyden katse näkyy kuvissa siinä, miten haavoittuvainen hahmo esitetään. Demianovan kuvien liikkumatta makaavat hahmot eivät ole male gaze -kuvastosta tuttuja pelastusta odottavia “kaunottaria”⁸, vaan usein sukupuoleltaan häilyviä henkilöitä, jotka

⁸ Laura Mulvey 2006

suhtautuvat haavoittuaiseen tilaansa uhmakkaan välinpitämättömästi. Hahmot tuntuvat luopuneen toimijuudestaan ikään kuin omasta tahdostaan. Nämä kehot eivät taivu vietteleviin asentoihin katseen alla, vaan ovat ja riittävät juuri sellaisina kuin ympäristöönsä asettuvat. Näin heidät voidaankin nähdä paitsi katseen kohteina, myös aktiivisina toimijoina – passiivisuuden radikaaleina haltuunottajina, jotka harjoittavat tekemättömyyttä.

Voimakas editorial-kuva 34 esittää naista, jonka denotaation tasolla voidaan havaita seisovan kaulaan asti ulottuvassa vedessä jonkinlaista kivääriä tai haulikkoa pidellen.⁹ Kuvassa on jonkinlaisen taistelun symboliikkaa, joko henkilökohtaisen tai ympäröivää maailmaa vastaan käytävän. Kuvasta voi löytää samalla painostavuutta ja toisaalta toiveikasta voimaa. Ase on kuva-aiheena ahdistava, provosoivakin. Toisaalta kuvattavan henkilön ilme on korostetun levollinen, eikä kuvan asetelma ole lainkaan uhkaava. Emme ole tottuneet näkemään kuvastoa, jossa poeettiseen luontoympäristöön sijoitettu levollinen naishahmo pitelee asetta kädessään, ja siksi kuva hätkähdyttää.

4.4. Kuka kuuluu?

Erilaisista epämukavista asetelmista syntyy hienovarainen ristiriita harmonisen ja yhteyttä haikailevan luontosuhteen esitykseen. Häiritsevyyden särö on läsnä Demianovan kuvissa kautta linjan ja tuntuu viestivän, että vaikka ihminen sulautuukin osaksi maisemaa, hän ei silti aivan täysin koskaan kuulu sinne. Toisaalta kuvien joukosta löytyy myös niityille, kukkakedoille ja kimmeltävän veden ääreen sijoitettua anteeksipyytelemättömän vilpittöntä ja herkkää, perinteistä ”tyttöyttä” toisintavaa ilmaisua. Hauraat mutta itsenäiset hahmot oleilevat luonnossa eivätkä toimita selkeästi huomattavaa hyödyllistä

⁹ En tunne enkä tunnista aseita!

tai tarkoituksenmukaista asiaa, minkä voi lukea vastakuvastoksi nykypäivänä vallalla olevaan tehokkuus- ja hyötyajattelulle.

Etenkin herkistä kuvista voi löytää vahvaa nostalgiaa ja kaipaamista johonkin. Ekofeministisen taiteen tapaan luontoon kuulumisen on vahvasti mystifioitu ja romantisoitu. Demianovan kuvat eivät kuitenkaan tunnu ehdottavan, että ihmisen kuulumisen luontoon on jollakin tavalla ongelmatonta, pyyteetöntä tai annettu, eikä se kuvien perusteella varsinkaan tunnu olevan tietynlaiseen femininiisyyteen sidoksissa, toisin kuin alkuperäinen ekofeministinen ajattelu painottaa. On tosin huomioitava, että kuvien henkilöt ovat poikkeuksetta valkoisia, nuoria, hoikkia ja vartaloiltaan näkyvästi vammattomia, mikä rajaa esitettävät representaatiot samaistuttaviksi vain tietynlaisen kehon omaaville henkilöille. Huomionarvoista on myös kuvien henkilöiden vähäeleinen ehostus ja korostetun luonnollinen ulkoinen olemus. Kuvien keskiössä olevien henkilöiden ulkonäkö asettaa raamit sille, miten heidän suhdettaan ympäristöön ja tätä kautta koko kuvan symboliikkaa tulkitaan. Kuvattavien kehojen normatiivisuus edelleenrakentaa väistämättä signifikanssin tasolla myyttiä siitä, millainen keho on sopiva poeettisen tyttöyden “luonnollisiin” raameihin.

4.5. Instagram, myytti ja utopia

Instagram kuvien jakamisen alustana ohjaa ja johdattelee tulkintaa omalla tasollaan, eikä tätä tasoa voida sivuuttaa, kun kuvia tarkastellaan ja pyritään ymmärtämään juurikin kyseisen sovelluksen viitekehyksessä. Instagram alustana on rakennettu ensisijaisesti reaaliaikaisen sisällön välittömän jakamisen varaan. Taiteilijoiden julkaistessa valokuvateoksiaan Instagramin syötteessä kännykkäkuvien seassa syntyy reaaliaikaisuuden ja spontaaniuden illuusio, ja hyvin harkitut ja suunnitellutkin kuvat näyttäytyvät helposti

hetkessä syntyneinä todellisen elämän suunnittelemattomina dokumentaatioina. Niinpä alusta ohjaa pakostakin kuvissa esiintyvien narratiivien tulkintaa ja ajatusta siitä, miten kuva on syntynyt.

Aineiston valokuvien toiminta näyttäytyy editorial- ja kännykkäkuvia sekä kaikkea siltä väliltä sisältävissä Instagramin syötteissä poikkeuksetta etukäteen suunnittelemattomana. Toiminta esitetään valokuvaajan katseen läpi, mutta kuvaajan valta kuvan narratiiviin näyttäytyy todellista pienempänä. Instagram on omiaan rakentamaan myyttejä: kuvattu tapahtuma tuntuu syntyneen kuin itsestään, vaikka se ei todellakaan välttämättä ole koko totuus. Kuva saattaa olla pienintäkin yksityiskohtaa myöten harkittu ja pitkään valmisteltu.

Kuten Anita Seppää jo teorialuvussakin lainaten todetaan, suurin osa nykyisistä visuaalisista medioista sisältää kuvan rinnalla kaikkea muuta kuin puhtaasti visuaalisia elementtejä (Seppä 2007, 31). Myös Instagramissa kuvatekstit suuntaavat vääjäämättä kuvan tulkintaa. Demianovan Instagram-feedistä otetuissa kuvakaappauksissa näkyy myös osaan kuvista liitetyt kuvatekstit, joiden kautta kuvan tulkinta ohjautuu tiettyyn suuntaan. Myös kuvatekstittömyys on valinta: ilman minkäänlaista kuvaajan saatetta merkitykset lasketaan täysin tulkitsijan armoille, mikä vahvistaa konnotaation ja signifikanssin tasoa. Toisaalta taas epäinformatiivinen kuvateksti ruokkii jännitteitä merkitysten välillä.

Osa Demianovan Instagram-syötteen kuvista, kuten 9 ja 34, kantavat mukanaan kuvatekstiä, joka yksinkertaisesti kertoo, mihin kampanjaan, lehteen tai mille kaupalliselle taholle editorial-kuva on otettu. Osassa kuvista on kryptinen, vitsikäskin kuvateksti, samantyyppinen, jonka kaltaisilla saatteilla arkiset Instagram-kuvat usein julkaistaan, ja joka ohjaa tulkitsemaan,

mitä kuvasta pitäisi ajatella (kuvat 11, 12, 26 ja 29). Toisaalta ne voivat olla myös taideteosten nimiä – Instagram ei tee eroa kahden välillä. Kuvien 1, 6, 13 ja 38 saatetekstit ovat hyvin selkeitä kuvauksia siitä, mitä kuvassa tapahtuu tai mitä varten se on otettu; kuvan 14 tekstikin on tavallaan, mutta henkilöön viitataan läheisesti vain kirjaimella P.

Kuvateksteistä välittyy muutenkin kuvaajan läheinen suhde kuvattaviin: monien teksteissä on mainittu kuvan henkilö etunimeltä, ja kuvan 26 tekstissä toivotetaan hyvää syntymäpäivää kuvaajan siskolle. Saamme kuvateksteistä lisäinformaatiota, joka viittaa siihen, että kuvaajan taiteellinen ilmaisu tapahtuu usein hänelle läheisten, samanarvoisten henkilöiden kanssa. Kuvaajan ja kuvattavien yhteisöllisyys purkaa hierarkiaa heidän väliltään. Kuvatekstit tuovatkin taiteellisen prosessin lähemmäksi yleisöä; ne alleviivaavat sitä, kuinka ammattimainen tekijyys ja kuvaajan henkilökohtainen, oma elämä sekoittuvat Instagram-syötteessä toisiinsa.

Instagram-syötteessä vallitseva fiktiivisen taiteen ja jaetun oman elämän välinen ambivalenssi toimii tehokkaana keinona kahdensuuntaisen mielikuvan luomiseen. Osittain arkisessa Instagram-syötteessä julkaistut lavastetut ja tarkoituksellisen symboliset taide- ja editorial-kuvat näyttäytyvät luonnollisempina tapahtumina kuin miltä ne vaikuttavat, jos kuvaa katsoo mainostaulussa, lehden sivulla tai gallerian seinällä. Toisaalta kuvaajan oma elämä vaikuttaa myyttisemmältä kuin se luultavasti todellisuudessa onkaan: kuvista syntyy vaikutelma siitä, että kuvaajan arki on yhtä luonnossa haahuilua, ja taianomaiset paikat ja tilanteet tulevat eteen kuin itsestään.

Myytti rakentuu siis kahteen suuntaan Instagramin kautta. Oman elämän ja taiteen sekoittamisen avulla voidaan kuitenkin rakentaa myös kaivattua

utopiaa; unelmaa siitä, miltä ihanneoleminen voisi näyttää, jos eläisimme valtarakenteiden ja velvollisuuksien ulottumattomissa.

5. Pohdinta

Aineiston analyysi herättää monisyisiä, eri suuntiin polveilevia pohdintoja. Demianovan visuaalinen ilmaisu, niin muoti-, taide- kuin arkikuvastokin, hyödyntää symboliikkaa antaumuksella ja rakentaa tulkinnoille avoimia representaatiota jättämällä kuvien henkilöt tarkoituksellisen etäisiksi rajauksen ja asettelun keinoin. Henkilöllisyyksien ja tapahtumien epämääräisyys jättää katsojalle paljon kysymyksiä kannustaen etsimään esityksistä piilotettuja merkityksiä ja asiayhteyksiä merkitsijöiden välillä. Tyttölähtöisyys ilmaisun pohjana vaikuttaa kuvaston tulkintaan: ikiaikaisia, toiseuttavia kerronnan keinoja voidaan purkaa ja valjastaa tuottamaan uusia merkityksiä. Instagram toimii oivallisena maaperänä paitsi myyttien, myös utopioiden rakentamisessa.

Instagram alustana muuttaa kuvan auraa, muokkaa havaintoamme ja ohjaa merkityksenantoprosessia monella tapaa. Instagram-syötteessä kuva asettuu osaksi kuratoitua kokonaisuutta, jossa ammattimaiset ja arkiset mediasisällöt sekoittuvat toisiinsa postmodernille ajalle tyypilliseen tapaan, ja katsoja pääsee ikään kuin taiteellisen prosessin taakse. Ylhäältä päin merkityksiä antava tekijä on kuollut, ja uusi tyttölähtöinen tekijyys asemoituukin postmodernissa mediaympäristössä entistä tasa-arvoisempaan vuoropuheluun yleisön kanssa. Katsojalle avataan myös kuvaajan ja kuvattavien välistä suhdetta, mikä purkaa katseeseen liittyviä hierarkioita.

Demianovan taiteellinen prosessi on usein ystävien ja lähipiirin kuvaamista, mitä Instagramissa julkaistu kuvamateriaali kuvateksteineen avaa, ja niinpä

arkielämä sulautuu kuin itsestään varta vasten rakennettuihin visuaalisiin tarinoihin. Taiteellinen ilmaisu näyttäytyy osana elettyä arkielämää, ja kuvien välittämä tarina tuntuu uskottavammalta, koska tilanteet vaikuttavat syntyneen kuin luonnostaan.

Mediaympäristö hämärtää sitä, mikä on fiktiota ja mikä ei, ja asettaa oivalliset olosuhteet myyttien rakentumiselle; fiktiivinen ja mystinen korostuu, ja väärällä tavalla tylsä ja arkinen jätetään kokonaan näyttämättä. Toisaalta Instagram mahdollistaa matalan kynnyksen omaehtoisen, ei-hierarkkisen itsen esittämisen ja vastakuvaston tuottamisen kaupallisen järjestelmän sisältä käsin.

Demianovan kuvien syrjäisissä maisemissa viihtyvät, usein androgyynit hahmot voidaankin nähdä vastakuvastona perinteisille sukupuolirooleille ja vanhoillisille perhearvoille, jotka etenkin Venäjällä, mutta suurelta osin edelleen myös esimerkiksi Suomessa, ovat vallalla joko valtiotasoisesti tai vähintäänkin yhteiskunnan rakenteissa. Valokuvan kautta voidaankin representoida ajatusta luontoon kuuluvasta – tai kuulumattomasta! – ihmisestä, jonka ei tarvitse olla normatiivisen feminiininen kokeakseen jonkinlaista mystistä yhteyttä ympäristöönsä. Henkilön ei myöskään tarvitse olla hoivaava tai huolehtiva tai sopusoinnussa yhtään minkään kanssa. Tuuli voi riepottaa ja toisaalta oksa kannatella, jos oikein tasapainottelee. Posthumanistisen fenomenologian hengessä voidaan ajatella, että veden äärelle sijoitettuna suurimmaksi osaksi vedestä koostuva ihmiskeho sulautuu ympäristöönsä jokseenkin luontevasti; tässäkään ei kuitenkaan haeta tiettyjä (kulttuurisesti rakentuneita) feminiinisiä luonteenpiirteitä tai esimerkiksi lisääntymiskykyä, vaan pelkkä ihmisyyys riittää luomaan yhteyden.

Demianovan valokuvissa on vahvaa eksistentiaalista pohdintaa, joka ei jää individuaalin tasolle: representaatio tekee individualistisesta kollektiivista. Kuvat tuntuvat julistavan, että tyttökin voi olla synkkä ja mahtipontinen hahmo eksistentiaalisten kysymysten äärellä, eli roolissa, joka on historiallisesti varattu miehille. Kuvista huokuu hobbesilainen “eloonjäämistäistelu”, jota välitetään herkän ja runollisen estetiikan kautta. Ilmaisussa toisiinsa kietoutuukin toisaalta maskuliiniseksi mielletty valistuksen ajattelu ja toisaalta pehmeät, stereotyyppisessä mielessä “tyttömäiset” ilmaisukeinot. Harmoninen ja idealisoitu yhteys luontoon ei ole Demianovan kuvissa selviö. Kuvaston symboliikka esittää ihmisen ja ympäristön suhteen monimutkaiseksi, hankalaksikin. Ihminen yrittää jotenkin olla luonnossa, tasapainotella puun rungolla, pysyä pystyssä riepottavaa tuulta vastaan, roikkua vedestä pilkistävällä kivenlohkareella toisen kanssa. Kuvista huokuu kunnioitus luontoa kohtaan; oma pienuus tunnustetaan.

Veltot, toimittomat hahmot ovat tuttuja näkyjä miehisen katseen läpäisemästä mediakuvastosta. Kuvista nousee kuitenkin uudenlaisia merkityksiä, kun toimittomuus on tyttölähtöisesti itsemääriteltä. Kulunut kuvasto otetaan haltuun, ja sen avulla kyseenalaistetaan, miksi tytön herkkyyks, toimittomuus ja edes heikkous tai passiivisuus – pelkkä oleminen! – nähdään aina avuttomana, toimijuudesta erillisenä olotilana, joka on arvokas vain toisten katsetta varten. Näennäisen ilmeisten ilmaisukeinojen kautta tapahtuva passiivisuuden takaisinotto toimiikin kapinana ylhäältä tulevaa tekijyyttä ja katsetta kohtaan ja rakentaa utopiaa, jossa (nais)keho saa olla olemassa ilman siihen kohdistuvaa seksuaalisointia ja arvostelua. Rehellisen poeettinen ilmaisu istuu uusvilpittömyyden kulttuuriseen kehykseen eli aikaan, jossa ollaan kyllästytty internetin luomaan pohjattoman ironiseen, sarkasmiin nojaavaan mielenmaisemaan. “Gen GAF” (Chappet 2019) uskalttaa välittää, olla haavoittuvaisia ja harjoittaa radikaalia kiltteyttä sekä ottaa kantaa asioihin

ilman ironian verhoa, ja se näkyy tyttölähtöisessä ilmaisussa. Äärioikeiston nousun haltuun ottamassa, kylmän ironisessa maailmassa kiltteys ja välittäminen on poliittinen teko – olkoonkin, että ajatukseni tästä muuttuivat hienoisesti koronapandemian aikana “välittävien” rokotekriittikkojen ja MAGA-hattujen¹⁰ paiskatessa kättä.

Audre Lordea lainaten voidaan todeta, ettei runollinen ilmaisu ole naisille turhanpäiväistä ylellisyyttä, vaikka se sellaiseksi usein mielletään: se on “a vital necessity of our existence”, “olemassaolollemme elintärkeää välttämättömyys” (Lorde 1993). Lorden mukaan runous muodostaa “sen valon laadun, jonka puitteissa rakennamme toiveitamme ja unelmiamme selviytymisestä ja muutoksesta” – ensin kielen, sitten idean ja lopulta konkreettisen toiminnan kautta (Lorde 1993). Naiset ja muut perinteisesti sorretut ryhmät, joita ei ole historian saatossa päästetty mukaan poliittiseen päätöksentekoon, ovat hahmotelleet parempaa maailmaa runollisen ilmaisun kautta. Tyttölähtöiset representaatiot rakentavat samaistumisen ja voimaantumisen kuvastoa, joka esittää, miten asiat voisivat olla – unelmointi on kaikki, mitä on, kun ei pidä hallussaan konkreettista valtaa. Kannattaa toki pohtia, ovatko mustan queer-feministin ajatukset käyttökelpoisia keskiluokkaisten, valkoisten ja hoikkien naisten tuottamaan ja kuluttamaan kuvastoon sovellettuna, vai onko moinen rinnastus tekopyhä ja keinotekoinen.

Demianovan ilmaisu noudattelee muodikasta valkoisten tyttöjen sadgirl-estetiikkaa, jonka raameihin tuntuu mahtuvan vain oikealla tavalla hauras hahmo. Kuten Antti Nylén Tartunta-antologian esseessään muotoilee, tuntuu eteerinen, hauras ja “oikealla tavalla” mieleltään järkkynyt olevan nykykulttuurissa hyväksyttävä ja jopa tavoiteltava olotila samalla, kun ruumiillisesti näkyvän sairasta kehoa vieroksutaan (Nylén 2020). Aineiston

¹⁰ Donald Trumpin kannattajien suosima Make America Great Again-lippalakki

perusteella unelmoinnin kehys on samaistuttava hyvin rajatulle joukolle ja poissulkeva niille, joiden ulkomuoto ei täytä kuvastoon sopivan herkkyyden normia. Vaikka yhden kuvaajan vastuulla tai velvollisuutena ei ole tehdä näkyväksi kaikkia mahdollisia kehoja, eivätkä yhden tekijän kuvat edusta koko tyttölähtöisen ilmaisun kenttää, on silti hyvä tunnistaa ja nostaa esiin aineiston yksipuolisen representaation ongelma.

Demianovan kuvat toimivat vastakuvastona tiettyyn pisteeseen asti. Samalla ne kuitenkin myötäilevät vallalla olevia konventioita ja osallistuvat poissulkevaan luonnollisuuden myytin rakentamiseen. Yksinkertaiseen ja pelkistettyyn olemiseen sisältyy perin keskiluokkainen luonnollisuuden vaatimus: eteeriseen luontofiilistelyyn ei kuulu yliampuva tyyli tai ehostus eikä hoikasta normista poikkeava keho. Kyseinen “Lumene-ilmiö” – “ole luonnollinen oma itsesi, kunhan toteutat keskiluokkaista minimalistista kauneusihannetta” – on äärimmäisen kiinnostava, ja siitä saisikin helposti oman tutkimusaiheensa jo itsessään.

Joka tapauksessa voidaan ajatella, että runolliselle, hienovaraista vastakuvastoa tuottavalle ilmaisulle on paikkansa yhteiskunnallisen muutoksen tekemisessä. Vaikuttamisen ei aina tarvitse olla “in your face”, vaan se voi nakertaa totuttuja normeja vaivihkaa. Rehellisen poeettisen kuvaston haltuunotto on kannanotto jo itsessään: runollinen haaveilu, joka helposti vähätellään turhanpäiväiseksi tunnelmoinniksi, voi tuottaa voimakkaita mahdollisia maailmoja. Toisaalta runollinen ilmaisu ei korvaa esimerkiksi konkreettisia ilmastotekoja tai käytännön toimia sukupuolten tasa-arvon ja moninaisuuden tunnustamisen eteen.

Ihmistä on sijoiteltu maisemaan aina, mutta kuvia tulee tarkastella ennen kaikkea aikansa tuotteena ja aikaansa vasten peilaten. 2020-luvulla elämme

myöhäiskapitalistista aikaa: kaupallisuus, kuluttamisen tarve ja uusliberalistiset, individualistiset arvot läpäisevät koko kulttuurimme (Jameson 1993). Y- ja Z-sukupolvi elää jatkuvan kuluttamisen kierteessä ja samalla ilmastonmuutoksen vääjäämättömän uhan alla. Kaipaamme jatkuvasti pelkistetympään olemiseen; kiireen, menestymispaineiden ja kuluttamisen saavuttamattomiin, ja tätä tuodaan esiin niin taiteen kuin arkisen kuvailmaisunkin kautta, jotka postmodernissa kulttuurisessa kontekstissa sulautuvat iloisesti yhteen.

Moni kokee tarvetta esittää omaa luontosuhdettaan Instagram-kuvien muodossa, ja meihin vetoavat kuvat, joissa ollaan luonnossa yhteiskunnan vaatimuksista välittämättä. Luontosuhde jää kuitenkin helposti pintapuoliseksi ja performatiiviseksi, ja kameran väliintulo, tarve kuvallistaa luonnossa oleilu, vieraannuttaa meitä läsnäolosta entisestään. Luonnon esiin nostaminen ja arvostaminenkin palautuu lopulta meihin itseemme ja individualistisiin pyrkimyksiimme. Kuuluuko luontoon vasta, kun siellä olemisen kuvaa ja lataa sosiaaliseen mediaan?

Voidaan myös ajatella, että maisemaan sijoitettu taiteellinen henkilökuva vastustaa sitä, mitä arkinen #outdoors-otos pyrkii tekemään: taiteellisen ilmaisun esittämä luonnossa oleminen ei ole individualismia korostava suoritus, tehokkuutta, onnistumista ja performatiivista tervehenkisyyttä, vaan kapinallisen turhan toimeentuloisuuden ylistystä, feminististä utopiaa, joka julistaa: "saisipa olla vaan".

6. Johtopäätökset

Olen tässä tutkimuksessa pyrkinyt kriittisen visuaalisen analyysin keinoin vastaamaan kysymykseen siitä, minkälaisia merkityksiä tyttölähtöinen maisemaan sijoitettu henkilökuvaus 2020-luvulla tuottaa.

Tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että tyttölähtöinen ilmaisu tuottaa utopioita, joissa oleskelu tai passiivisuus ei ole pelkkää miehen katsetta varten rakennettua avuttomuutta, vaan se voidaan nähdä myös omaehtoisena, aktiivisena toimettomuutena. Omaehtoinen toimettomuus vastustaa vaatimusta olla olemassa aina vain jotakin varten tai hyödyksi ja purkaa “avuttoman tytön” myyttiä.

2020-luvun tyttölähtöinen maisemaan sijoitettu henkilökuvaus esittää luontoon kuulumista posthumanistiseen sävyyn sen sijaan, että pyrkisi perinteisen ekofeminismin tapaan tuottamaan tai vahvistamaan yksiselitteisen harmonista naiseuden ja luonnon yhteyden myyttiä. Luontoon kuulumisen kuvasto ei alleviivaa normatiivista feminiinisyyttä eikä esitä luontosuhdetta ongelmattomana. Toisaalta ilmaisu edelleenrakentaa myyttiä tietynlaisesta surullisesta työstä, sopivan hauraalla tavalla vahvasta hahmosta, jonka katsotaan istuvan poeettisen herkkään kuvastoon.

Instagram ohjaa kuvaston tulkintaa kuvatekstien ja toisiinsa sekoittuvan taiteellisen prosessin ja arjen esittelyn kautta. Media-alusta antaa kaupallisuutensa puitteissa tekijälle välineet esittää sosiokulttuurista todellisuuttaan omaehtoisesti. Instagramin tekijyyden roolia uudistavan ja todellisuutta tuottavien ominaisuuksien vuoksi se tulee 2020-luvulla huomioida vaikutusvaltaisena representaation politiikan ja mahdollisen muutoksen rakentamisen tilana.

Havainnot on koostettu yhden valokuvaajan kuviin rajatusta aineistosta, joten niitä ei voi pitää koko 2020-luvun tyttölähtöistä maisemaan sijoitettua henkilökuvausta kattavina yleispätevinä väitteinä. Havainnot tarjoavat kuitenkin ikkunan laajempaan kontekstiin. Pienet puolet, ja niin edelleen.

7. Jälkirefleksio

Tutkimuksen jälkimainingeissa on aiheellista pohtia aineiston ja metodien valintaa sekä teoreettisen viitekehyksen toimivuutta.

Tutkimukseen rajattu aineisto osoittautui mielestäni erinomaiseksi materiaaliksi kriittiseen visuaaliseen analyysiin, sillä symboliikalla ladatusta kuvastosta oli mahdollista löytää kasoittain mahdollisia merkityksiä, ja kuvat innostivat tulkitsemaan. Toisaalta voidaan ajatella, että läpikotaisen symbolinen, signifikanssin tasolla täysin tulkinnanvarainen aineisto ei palvele kovin hyvin päämääriä, joissa haetaan tieteellisiä vastauksia. Tutkimus pureutuu kuitenkin mediakulttuuriin ja taiteen kenttään, eikä niiden piirissä ole tarkoituksenmukaista etsiä eksakteja lopputulemia, vaan pyrkiä lisäämään ymmärrystä tulkinnan kautta. Siksi koenkin, että symbolinen kuvasto palveli aineistona tarkoitustaan.

Metodina Barthesin semioottisten työkalujen kuljettama kriittinen visuaalinen analyysi toimi mielestäni hyvin ja antoi oikeutta aineiston tulkinnanvaraisuudelle. Teoriaosuus laajeni liian laveaksi, ja tunnistan sen, että ajatteluni lähti monessa kohtaa rönsyilemään. Tutkijana minun pitäisi opetella rajaamaan ja erottamaan entistä paremmin se, mikä on oleellista. Koen kuitenkin, että teoreettinen viitekehys ja aineisto kävivät keskenään sujuvaa vuoropuhelua, ja kaikilla osioilla oli tarkoituksenmukainen paikkansa

analyysissa. Onnistuin tuomaan keskusteluun ajankohtaisia näkökulmia ja käsitteitä, jotka ovat relevantteja nykypäivän ilmiöitä tarkastellessa.

Voidaan miettiä, olisiko tutkimusaihetta palvellet paremmin itse tuotettu ja Instagramiin ladattu taiteellinen osio sattumanvaraisen tunnetun valokuvaajan sosiaalisessa mediassa esiintyvän ilmaisuuden sijaan tai lisäksi. Toisen tuottaman taiteellisen kuvaston tulkinta on aina viime kädessä häilyvää haparointia, olkoonkin, että se tapahtuu Barthesin luvan kanssa. Oma taiteellinen osio olisi voinut tuoda tutkimukseen syvyyttä ja erilaista tekijyyden näkökulmaa.

Lisäksi olisin voinut valita aineiston, jossa representoidaan monipuolisempia kehoja, sillä tutkimusaiheen analyysia olisi erittäin mielenkiintoista laajentaa intersektionaalisempaan suuntaan monipuolisemman representaation ja sen todellisuutta tuottavat mahdollisuudet huomioiden. Valitsemani aineisto antaa turhan yksipuolisen kuvan 2020-luvun tyttölähtöisen maisemaan sijoitetun henkilökuvan kentästä, joka on todella inklusiivinen, moniääninen ja tulevaisuuteen katsova. Valitsin aineiston kuitenkin juuri siksi ja siitä huolimatta, että Demianovan poeettinen ilmaisu inspiroi ja puhuttelee minua. Tutkijana haluan pureutua kriittisesti myös itselleni tärkeään kuvastoon, ja mielestäni tutkimus onnistui siinä.

- Alpers, Svetlana. 2009. *The art of describing*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Althusser, Louis. 1984. *Essays on Ideology*. Lontoo: Verso.
- Archambault, Anne. 1993. *Canadian Woman Studies* 13 (3): 19-22.
- Barthes, Roland. 1964. *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland, Richard Miller, Richard Howard, and Honoré de Balzac. 1974. *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland. 1994. *Mytologioita*. Tampere: Gaudeamus.
- Baudrillard, Jean ja Sheila Faria Glaser. 1994. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Benjamin, Walter. 1935. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction."
- Berger, John. 1972. *Ways of seeing*. [Lontoo], BBC Enterprises.
- Biehl, Janet., 1991. *Rethinking ecofeminist politics*. Boston: South End Press.
- Chappet, Marie-Claire. 2019. "Activism reloaded: Why we're generation GAF (that's gives a f***)." *glamourmagazine.co.uk*, julkaistu 21.5.2021.
<https://www.glamourmagazine.co.uk/article/activism-in-2019>
- Crenshaw, Kimberlé. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum* 1 (8): 139-167. Haettu osoitteesta
<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- De Cadenet, Amanda. 2017. *#girlgaze - How Girls See the World*. New York: Rizzoli International Publications.
- Demidova, Marija. 2016. "Feminism and Female gaze in The Fashion Photography of Masha Demianova." Master thesis, Leiden University.
- Fedorova, Anastasiia. 2014. "Masha Demianova's twisted beauty." *Dazed*, julkaistu 8.4.2014.
<https://www.dazeddigital.com/photography/article/19462/1/masha-demianovas-twisted-beauty>
- Fetterley, Judith. 1989. *The resisting reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fiske, John. 1996. *Media Matters: Race and Gender in U.S. Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Friman, Laura. 2021. "Jokainen tempparitähti ja kombuchabloggaaja ei ansaitse kustannussopimusta." *Yle Kulttuurcocktail* (kolumni), julkaistu 24.3.2021.
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/03/24/laura-frimanin-kolumni-jokainen-tempparitahti-ja-kombuchabloggaaja-ei-ansaitse>
- Gates, Barbara T. 1996. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 3 (1): 7-16.

- Gilmore, Leigh ja Elizabeth Marshall. 2010. "Girls in Crisis: Rescue and Transnational Feminist Autobiographical Resistance." *Feminist Studies* 36 (3): 667-690.
- Gomez, Luis Fernando. 2012. Donna J Haraway's ecofeminism. *Gestion y Ambiente* 15 (2): 165-206.
- Guenther, Amy K. 2020. "Definition: Woman." Teoksessa *The Bearded Lady Project*, toimittajat Lexi Jamieson Marsh and Ellen Currano. New York: Columbia University Press.
- Hall, Stuart. 1996. *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- Hall, Stuart. 2005. *Identiteetti*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Hall, Stuart, toim. 2013. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Halsaa, Beatrice. 1988. *Scandinavian Political Studies* 11 (4): 323-336.
- Hammack, Phillip L. 2019. "The future is non-binary, and teens are leading the way." psmag.com, julkaistu 8.4.2019. <https://psmag.com/ideas/gen-z-the-future-is-non-binary>
- Hirsch, Tova. 2020. "Male nostalgia is a dead teenage girl: The romantic nostalgia of idealized traumatic female adolescence in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides*." Bachelor thesis, Stockholm University.
- Ingold, Tim. 1993. "The Temporality of the Landscape." *World Archaeology* 25 (2): 152-74.
- Jameson, Fredric. 1993. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. London: Verso.
- Johnson, Janet Elise ja Aino Saarinen. 2013. "Twenty-First-Century Feminisms under Repression: Gender Regime Change and the Women's Crisis Center Movement in Russia." *Signs* 38 (3): 543-67.
- Kalishman, Jenna. 2020. "Desire and the Male Gaze in 'The Virgin Suicides' and 'The Beguiled'." *Filmdaze*, julkaistu 3.11.2020. <https://filmdaze.net/desire-and-the-male-gaze-in-the-virgin-suicides-and-the-beguiled>
- Kantola, Janna. 2001. *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Kemp, Simon. "Digital 2020: 3.8 billion people use social media." *We Are Social* (blogi), julkaistu 30.1.2020. <https://wearesocial.com/blog/2020/01/digital-2020-3-8-billion-people-use-social-media>
- Keskitalo-Foley, Seija ja Päivi Naskali. 2013. "Tracing Places and Deconstructing Knowledge." Teoksessa *Northern Insights - Feminist Inquiries into Politics of Place, Knowledge and Agency*, toimittajat Seija Keskitalo-Foley, Päivi Naskali ja Päivi Rantala, 7-18. Rovaniemi: Lapland University Press.
- Kristeva, Julia. 1980. "Word, Dialogue and Novel." Teoksessa *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, toimittaja L. S. Roudiez, 64-91. New York: Columbia University Press.

- Kulttuurcocktail Live: Somevaikuttajat muuttavat maailmaa. 2021. Yle Areena, julkaistu 14.4.2021. <https://areena.yle.fi/1-50802906>
- Kupiainen, Reijo. 2007. "Kulttuurin kuvallistuminen - Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti?" Teoksessa *Tarkemmin katsoen: Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, toimittajat Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä, 36-54. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Lafky, Sue. 1999. "Gender, Power, and Culture in the Visual World of Twin Peaks: A Feminist Critique." *Journal of Film and Video* 51 (3/4): 5-19.
- Lorde, Audre. 1993. *Poetry is not a luxury*. Osnabrück: Druck- & Verlagscooperative.
- Luukkonen, Ismo. 2017. "Valokuvan ajallisuus : Maiseman kerrostumista ajan kokemukseen." Väitöskirja, Aalto-yliopisto.
- McRobbie, Angela. 2005. *Postmodernism and popular culture*. London: Routledge.
- Marsh, Sarah. 2016. "The gender-fluid generation: young people on being male, female or non-binary." [theguardian.com](https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/mar/23/gender-fluid-generation-young-people-male-female-trans), julkaistu 23.3.2016.
- <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/mar/23/gender-fluid-generation-young-people-male-female-trans>
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (3): 6-18.
- Munro, Ealasaid. 2013. "Feminism: A Fourth Wave?". *Political Insight* 4 (2): 22-25.
- Munroe, Jennifer. 2011. *Ecofeminist approaches to early modernity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Muzdybaeva, Maria ja Miliyollie. Julkaisuaika ei tiedossa. "Russian and feminist: how a new generation of activists are fighting for their rights." *Calvert Journal*, julkaisuaika ei tiedossa. <https://www.calvertjournal.com/features/show/11551/new-russian-feminism-movement-russia-z>
- Mäkiranta, Mari. 2010. "Kuvien lukeminen". Teoksessa *"Ajattele itse!"*, toimittajat Johanna Hurtig, Merja Laitinen ja Katriina Uljas-Rautio, 97-118. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Neimanis, Astrida. 2017. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Lontoo: Bloomsbury Academic.
- Nylén, Antti. 2020. Teoksessa *Tartunta*, toimittaja Pontus Purokuru. Helsinki: Kosmos.
- Ortner, Sherry B. 1972. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" *Feminist Studies* 1 (2): 5-31.
- Paasonen, Susanna. 2010. "Sukupuoli ja representaatio." Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toimittajat Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma, 39-49. Tampere: Vastapaino.
- Pfaelzer, Jean. 1988. *Science Fiction Studies* 15 (3): 282-294.
- Priest, Stephen. 2003. *Merleau-Ponty*. London: Routledge.

Ramón, Irene. Julkaisuaika ei tiedossa. "Masha Demianova – A Voice With No Standards." *Metal Magazine*, julkaisuaika ei tiedossa.

<https://metalmagazine.eu/en/post/interview/masha-demianova-a-voice-with-no-standards>

Rossi, Leena-Maija. 2015. *Muuttuva sukupuoli – Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Rossi, Leena-Maija 2017. "Ikuiset tytöt? Tytöttämisestä, joustavuudesta ja uhmakkuudesta Gilmoren tyttöjen jatko-osassa A year in the Life." *Sukupuolentutkimus* 30 (3): 39-52.

Sargisson, Lucy. 2010. "What's Wrong with Ecofeminism?" *Environmental Politics* 10 (1): 52-64.

Seppä, Anita. 2007. "Kulttuurin kuvallistuminen - Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti?" Teoksessa *Tarkemmin katsoen: Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, toimittajat Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä, 14-35. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Seppänen, Janne. 2005. *Visuaalinen kulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

Sontag, Susan. 1966. *Against interpretation, and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Sydee, Jasmin ja Sharon Beder. 2001. "Ecofeminism and Globalism: A Critical Appraisal", *Democracy and Nature* 7 (2): 281-302.

Tieteen termipankki. 2021. "Postmoderni." tieteen termipankki.fi, muokattu 8.9.2020. Luettu 12.5.2021. <https://tieteen termipankki.fi/wiki/Filosofia:postmoderni>

Tommasini, Alexandra. 2013. "'Emptiness as a Protagonist'. Memory and Melancholy in Gabriele Basilico's Milano. Ritratti Di Fabbriche (1978-1980)." *Immediations*, 2013.

Typpö, Juha. 2019. "Kun nainen kyllästyy kauniin ruumiin rooliin." *hs.fi*, julkaistu 11.3.2019.

"2021 is "make or break year" for Climate Action." 2021. *Public.wmo.int*, julkaistu 20.4.2021. Luettu 12.5.2021.

<https://public.wmo.int/en/media/news/2021-make-or-break-year-climate-action>

Liite 1

1.



2.



3.



4.



Liite 2

5.



6.



7.



8.



Liite 3

9.



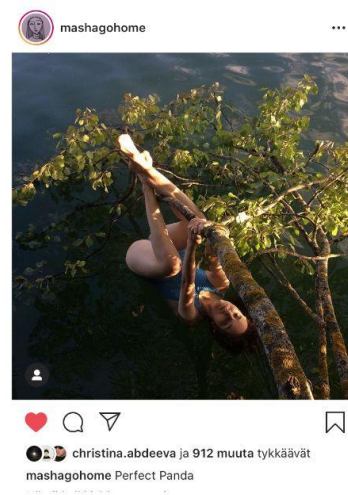
10.



11.



12.



Liite 4

13.



14.



15.



16.



Liite 5

17.



18.



19.

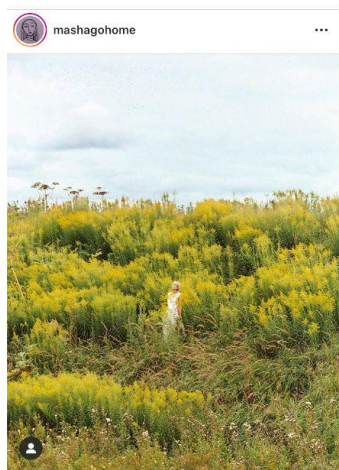


20.

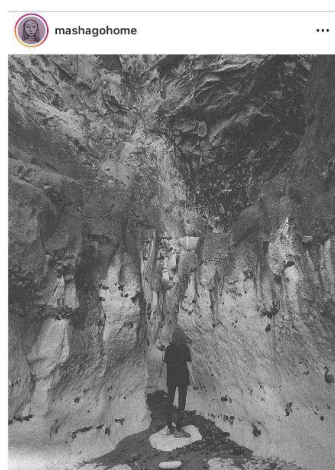


Liite 6

21.



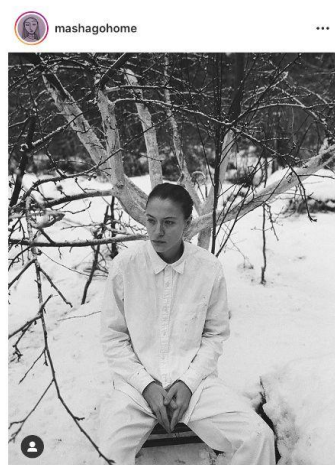
22.



23.



24.



Liite 7

25.



26.



27.



28.



Liite 8

29.



30.



31.



32.



Liite 9

33.



♡ 🔍 📌
vzdralosolnce ja 1 016 muuta tykkäävät
mashagohome ANNA

34.



♡ 🔍 📌
kedr_livanskiy ja 502 muuta tykkäävät
mashagohome 🌙 NON @lumpenmen for
@cyrille.gassiline , style @stacey_tash

35.



mashagohome ...

36.



mashagohome ...

Liite 10

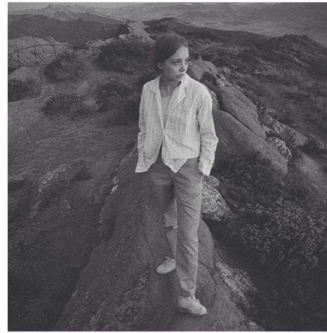
37.



277 tykkäystä
mashagohome Snow assassin



38.



christina.abdeeva ja 373 muuta
tykkäävät

mashagohome Chris on the border of Georgia
and Azerbaijan / research for
@possession_immediate



39.



christina.abdeeva ja 263 muuta
tykkäävät

mashagohome Preview from our first project
as artist duo Fata Morgana with my sister
@christina.abdeeva



40.

